目　　次

第一篇　協和弦

第一章　調與音階

音　與　調

§1. "音"(Tone)亦稱"樂音"(Musical sound)，它與普通的聲音或所謂"噪音"(Noise)者不同，它有固定的高度，如鐘聲、汽笛聲等便是．而噪音則高低起伏不定，如風的呼嘯等便是．這種區別在唱歌與說話時，我們控制聲帶的情形，最爲明白；在唱歌時，我們每發一音必使聲帶保持一定程度的緊張，使發爲樂音；反之，在說話時則無此種緊張，因此發音便起伏不定，而爲普通的聲音．

§2. 像唱歌時所發的樂音一樣，所有世間的樂音，無不由某種有彈性的物體，當有意或無意地緊張時，受外物的衝擊而起極快的振動，因而產生者．這種振動能保持一定的速度，故所發之音有一定的高度．音的高度的固定，是音樂發展的第一步．一音既經固定，它便成爲試驗、觀察與結合的對象，而與叢生在它周圍的其他固定的音，發生一定的關係．於是這最初固定的音，便成了音樂藝術的酵母．

§3. 發樂音的物體起振動時，在空氣中激起一種"音波"；這種音波與物體的振動一樣，有一定的速度，故可用數字與比例來表記．

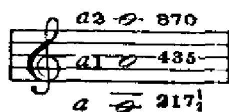
樂音既有一定的分量，故可用數字來表記；而一音與他音之間的關係，則可用比例來表記．

§4. 舉例來說，高音譜表第二間上的 a^1 音，是由音波在一秒鐘間向人耳衝擊 435 次(倘將這種衝擊的一往一復，分別計算，則爲 870 次)而生．因此，這個 a^1 音便可用數字 435 來表記．鋼琴或小提琴上的某弦其振動數倘正等

於這數目，便與這 a^1 音成"同度"(或"一度") (Perfect unison)，兩音的比例爲 435:435，卽 1:1.

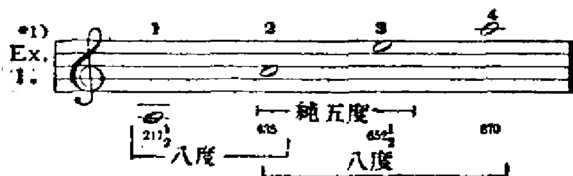
§**5.** 倘另有一弦,長度僅及上述之弦的一半,振動數適多一倍(一秒鐘間870次),則這弦所生的音波,與上述之音的音波適相融合,卽每兩波對著一波,並無衝突之處.這時兩音的效果,是一種"協和音"(Consonance);惟較短一弦旣係於較長一弦的每一音波間加一波,遂使其音產生"音質"(Quality)的變化,給聽者以較尖銳的印象,與較高的感覺(用於音上的"高"或"低"等語,係憑感覺的類似性而用者).這個新音可用數字 870 來表記；它成了 a^1 音的最密切的關係音.它也叫做 *a* 音,惟在音質與高度上與 a^1 有所不同,因此寫作 a^2,記在高音譜表上方第一加線上.

§**6.** 這 a^1 與 a^2 兩音的關係(435:870，卽 1:2)，叫做"八度"(Octave).不消說,兩音由高至低與由低至高,關係都是一樣.所以倘再有一弦，一秒鐘振動數爲 $217\frac{1}{2}$ 次,卽比最初之音(a^1)適少一半，則這弦所發之音，當比 a^1 低一八度,這音寫作 a,記在高音譜表下方第二加線上.如下:



八度的"音關係"(Tone-Relation)(卽音與音間的關係)，並非兩個根本不同的音的結合,兩音只在音區上有所不同.故八度在今日和聲學中,只用作音的重覆，或用以擴張和聲體積，使其擴充到較高與較低的音區中,並不加入新的成分.

§**7.** 欲求得一個新音,它雖與最初音融合，而又能給音的結合以眞正的開端,則必須採用稍複雜的比例;這便是 1:3，或 $217\frac{1}{2}$: $652\frac{1}{2}$. 一秒鐘 $652\frac{1}{2}$ 次的音,是 e^2 音,在高音譜表第四間上，它與 a^1 音構成"純五度" (Perfect fifth)(a^1 與 e^2 比例爲 2:3，a 與 e^2 比例爲 1:3).如下:



*1)〔譯者注〕Ex.爲 Exemple 之略,意爲實例.

§8. 由上所述,可知一度與八度是最簡單又最親密的音關係,而純五度則是比例簡單,有著不同兩音間所能有的最親密的關係.

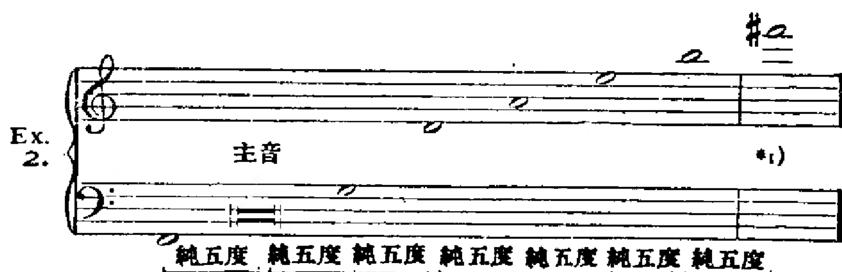
因此,純五度亦稱"和聲音級"(Harmonic degree),用作音結合的整個體系的基礎,與測量和聲的準繩.

音　　階

§9. 從人耳所能聞的成千成萬的音中,人們憑著直覺,選出少數的幾個(先是七個,後來十二個),利用八度關係,使其在較高或較低的音區中,作種種的再現或重復,以爲音樂藝術的全部材料.這七個音構成了"調"(key)或"音階"(Scale)——亦可稱"音族"(Family of tones);調中各音,照上舉的音結合的基本原則"和聲音級"而聚集.其聚集法如下.

任何一音都可選爲"主音"(Key-note);主音便是七音之主.主音的上方與下方的純五度音,是主音之外最重要的音;沒有別的音比這兩個五度音更能自然又合理地與主音相結合.其次是上方五度音上的再一個純五度;如此繼續相生,後一個音都是前一個音的上方純五度,直至出現一個與最低音抵觸的音爲止.以 c 音爲主音,舉例如下:
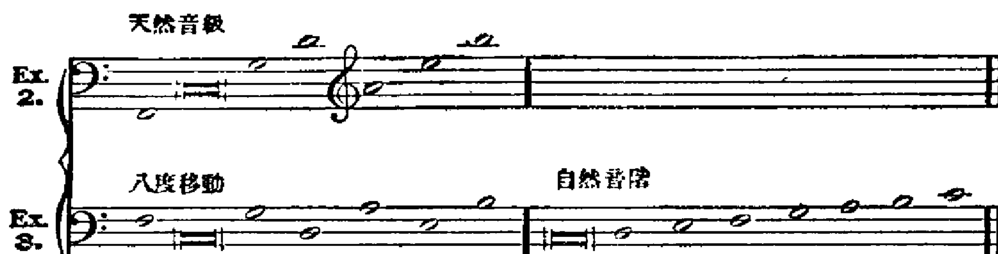
Ex. 2.



*1 #f 音不能出現在正則的 C 調中,因爲它與最低音 f 相抵觸.至於何以寧用基礎音(c 音)下方的 f 音,而不用上方的 #f 音,以及 C 調中常用 #f 音作爲臨時音,均待以後說明〔§33 末段,§207〕.

§10. 上例並指明在正則的音階中,不多不少,正好是七個音.這七個音中從主音起的上方六個音 c,g,d,a,e,b,無討論的餘地.至於 #f 與 ♮f,須加以選擇;因 ♮f 與主音有直接的關係,故決用 ♮f.

§11. 這樣由七個音構成的一列音，是眞正的"天然音級"(Natural scale)，它由同距離的音程(純五度)所組成．爲方便起見，我們將七個音根據八度關係，上下移動(照§6所說，八度上下移動，並不改變音的本來意義)，使之互相接近．於是就得到所謂"自然音階"(Diatonic scale)．如下：



§12. 自然音階包括"大調"(Major mode)中的各音．(大調的得名，以後會講到〔參看 §85〕)．細心查看，自然音階中各鄰接的音程，不像在天然音級中似的完全一樣，而略有不同：



*1)主音在高八度重現，以完成音的連環性．

上例，第三音與第四音之間，及第七音與第八音之間，其距離僅及其他各鄰接音間的距離的一半．各音作這樣的距離，在這裏，僅指明天然音級轉移爲自然音階後，那七個音偶然處於這種相關的位置，此外別無意義．同時所有的(各調的)"大音階'(Major scale)，均照這樣的距離而構成．

§13. 自然音階是一切實際樂曲所根據者．自然音階中七個"音"(亦稱"度"〔(Scale-step; 或 Degree〕)，都有一定的名稱．現從主音起，以各音比較上的重要性爲次序，舉列如下：

第一度——"主音"(Keynote; 或 Tonic)．

第五度(主音上方純五度)——"屬音"(Dominant)(有"統治音"〔Dominating tone〕之意)．
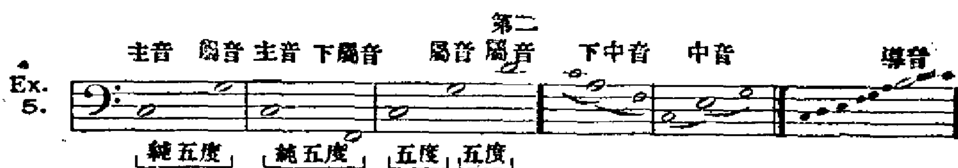
第四度(主音下方純五度)——"下屬音"(Subdominant)．

第二度(屬音上方純五度)——“第二屬音”(Second dominant)(亦稱“上主音”〔Supertonic〕).

第六度(在主音與下屬音中間)——“下中音”(Submediant).

第三度(在主音與屬音的中間)——“中音”(Mediant).

第七度——“導音”(Leading-tone).舉例如下:



§**14**. 七個音之中,有三個音特別重要而有勢力,稱爲“正音”(Principal scale-step).這不消說是主音及其兩個純五度的關係音——屬音與下屬音.

第二、六、三各度,稱爲“副音”(Subordinate scale-step). 導音(第七度)有一種特殊的性質,即恆導入上方的主音.

練 習 一

A. 作各調的音階,先用天然音級的形式,次用自然音階的形式〔Ex.2與Ex.4〕;不用調號,只在每個需作變化的音前,加用臨時的升降號.

B. 將各調大音階中的七個音,以它們的重要性爲序,給寫出來;即主音、屬音、下屬音,第二屬音、下中音、中音、導音.

C. 照教師所問,學習者默念各調中三個正音的音名.

D. 在鍵盤上彈出各調的三個正音,次序如下:主音、下屬音、屬音、主音.
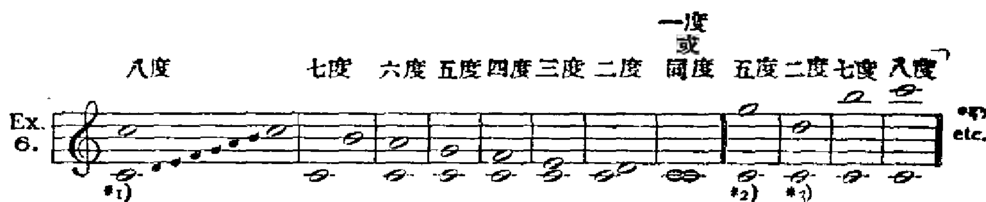
第二章 音 程

§**15**. 兩音相結合,構成“音程”(Interval).

音程一語,雖指譜表上音符與音符的間隔或距離而言,但它在音樂上眞正的意義,應爲“音關係”(Tone-relation),即音與音結合時所生的關係.

音程普通順著由該音程低方音出發的大音階,由下向上而計算;音程的

高方音處於音階的第幾度，便稱那音程爲幾度音程．這是音程的度數名．舉例如下：



*1) c^1-c^2 是八度，因爲從 c^1 起，順着 C 大音階，由下向上數到 c^2，正是八度．c^1-b^1 是七度；其餘類推．——*2) 八度以上的音程，仍照音程高方音在音階中所處的度數而命名；即八度以上的音程仍照八度以內的音程而命名〔參看 §6 末〕．——*3) 惟一的例外，是比八度高一度時；這在某種特殊的情形〔§26〕，稱爲九度，而不稱爲二度．——*4)〔譯者注〕etc.爲 et cetera 之略，有"未完"、"等等"之意．

自 然 音 程

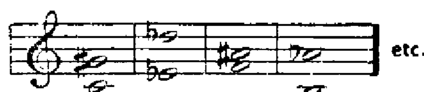
§**16**.符合於大音階各度的那些音程(即音程的高方音，恰與低方音出發的大音階的各度完全符合的那些音程)，稱爲"自然音程"(Diatonic interval)．Ex. 6 的音程，均爲自然音程．自然音程分爲"純"(Perfect)音程與"大"(Major)音程兩種．即合於大音階的那些一度、四度、五度與八度等音程，都是純音程；二度、三度、六度與七度，都是大音程．舉例如下：
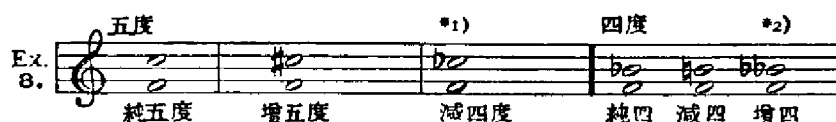


*1) ♭e^1-♭b^1 是純五度；因爲 ♭b^1 是 ♭E 大音階的第五度，故是"五度"音程；又因爲 ♭b^1 完全合於 ♭E 大音階，同時自然音程的五度限定爲純音程 (不能爲大音程)，故是"純"五度．——*2) 同理，♭e^1-d^2 是大七度，不是純七度．

變 化 音 程

§**17**. 有時音程的高方音，並不符合低方音出發的大音階；例如：



這種音關係，稱爲"變化音程"(Chromatic interval)．變化音程分增減兩種，其構成法如下：於純音程的高方音前，加入臨時升降號，以事擴大，便成"增"(Augmented)音程；依同法使之縮小，則成"減"(Diminished)音程．舉例如下：
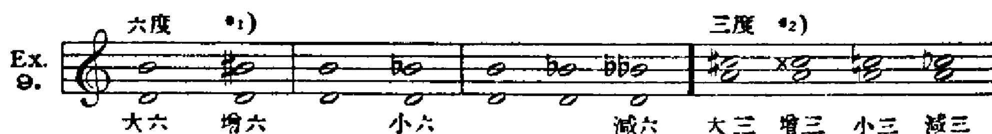


*1) ♭c^2 不能改爲 b^1．用 c^2，表示是某種五度；改爲 b^1，便變爲某種四度了．——*2) ♭♭b^1 不能改爲 a^1．音名必須照原不變，因爲音名是音程度數的決定者．

〔譯者注〕關於自然音程與變化音程的定義，以拙譯樂理初步（萬葉書店版）中所述較爲明確，請看該書第十六、十七兩章．

§**18.** 同樣，大音程因臨時號而擴大，也變成增音程；惟大音程，因臨時號而縮小，則變爲小音程．

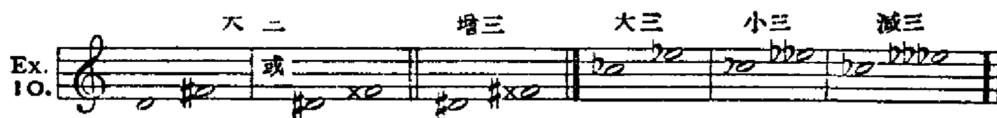
小音程因臨時號而縮小，或大音程縮小兩次，則變爲減音程，舉例如下：



*1) ♯b^1 不能改爲 c^2．——*2) ×c 不能改爲 d^2．
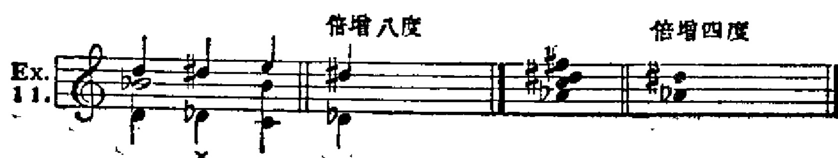
§**19.** 將這種規則應用於某些音上，會發生極罕見的記譜法．例如 ♯d^1 上的增三度，須用 ♯×f^1（即升三次的 f^1）．因爲 d^1 的大三度是 ♯f^1，故 ♯d^1 的大三度是 ×f^1（重升 ♯f^1）；再變成增音程，便要用升三次的 f^1．

同理，♭c^2 上的減三度，應當是 ♭♭♭e^2（即降三次的 e^2）．舉例如下：



這種音程是極罕見的，但也十分可能．它們距離記譜法上認爲中心或起點的 *c* 音極遠．
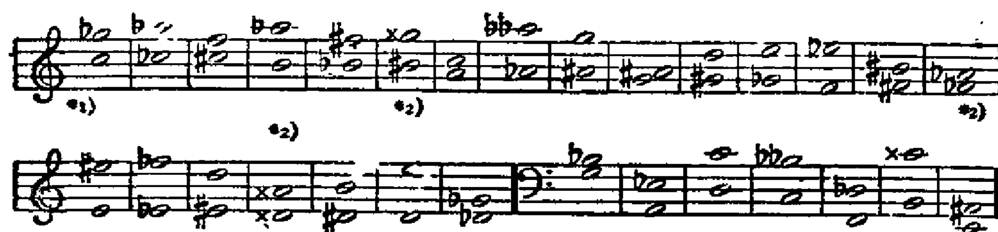
固然，互有關係的音相結合，較爲自然，但任何兩音在短時間內偶相結合，亦屬可能．舉例如下：



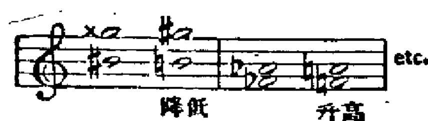
練 習 二

A. 在下列各音上寫出純四度與純五度：*c*, *g*, *f*, *d*, ♭*b*, *a*, ♭*e*, *e*, ♭*a*, *b*, ♯*d*, ♯*f*, ♭*g*, ♯*c*, ♭*c*, ♯*d*.——在同音（上列）上寫出大三度與大六度；又寫出大二度與大七度.——在下列各音上寫出增二度、增三度、增四度、增五度、增六度、增七度與增八度：*f*, ♭*b*, ♭*e*, ♭*a*, ♭*d*, *c*, *g*, *d*, *a*, *e*, *b*, ♭*g*, ♭*c*, ♯*f*, ♯*c*, ♯*d*.——在同音上寫出小七度、小六度、小三度與小二度；又寫出減八度、減七度、減六度、減五度、減四度、減三度與減二度.

B. 說出下列各音程的名稱：



*1)各例均可視低方音爲大音階的主音．高方音在大音階中所處的度數，便是音程的度數名．倘高方音完全合於大音階，則該音程不是純音程，便是大音程〔Ex.7〕；倘不符合，則不是小音程，便是增減音程〔Ex.8,Ex.9〕.——*2)這裏低方音實際不能作爲大音階的主音；這時可將整個音程移高或移低半音來計算，但仍不變其音名；如下例：



第三章　和弦的構成

協和音程與不協和音程

§20. 如前所述，最親密的音關係是一度、八度與純五度(§8).其他各音程的關係程度，則視各該音程的振動數比例而異.這種振動數比例，憑數學上的確實性決定下各音程的協和的程度.人們的聽覺很不可靠，只能坐享其成，接受振動數比例所生的結果，甚或憑振動數比例來矯正一下聽覺.

2:3(純五度)之次的簡單的比例，是 3:4. 倘有兩音以這種振動數比例，將音波傳達到人耳，便產生純四度的感覺.這個純四度的音程曾在 Ex. 1 上示明，存在於最高的兩個音，即 e^2 與 a^2 之間.常人的聽覺會覺得純四度較純五度稍不協和，雖則構成兩音程的兩音是相同的；所以這兩個音程在和聲意義上並無差異.再次，4:5 的振動數比例，產生大三度；5:6 的振動數比例產生小三度.前者較後者為協和.即比例愈複雜，則音程愈接近，而協和的程度亦愈減.下例均為"協和"(Consonant)音程.

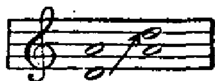
Ex. 12. 在鋼琴上
1:2 純八　2:3 純五　3:4 純四　4:5 大三　5:6 小三

§21. 更次，8:9 的振動數比例，產生大二度；這音程顯然不再是協和音程，因為兩種音波已到了不相融合的程度.所以小三度是協和音程中之最小者.又 15:16 的振動數比例，產生小二度；這顯得更不協和.下例均為"不協和"(Dissonant)音程.

Ex. 13. 在鋼琴上
8:9 大二　15:16 小二

轉　　位

§**22**. 把音程的位置顚倒，卽把低方音移到高方去，稱爲音程的"轉位"(Inversion).



因爲低方音移到高方去，是遷八度關係，故一音程與它的轉位，實際相同，可以自明〔§6〕.

§**23**. 一切協和音程，轉位後仍爲協和音程. 不協和音程轉位後，亦仍爲不協和音程. 茲列協和與不協和音程的總表如下：

協和音程
- 純八度，及其轉位純一度
- 純五度，及其轉位純四度
- *1) 大三度，及其轉位小六度
- *1) 小三度，及其轉位大六度

不協和音程
- 大二度，及其轉位小七度
- 小二度，及其轉位大七度
- 所有的增減音程

*1)大小三度與六度，因非純音程，故特稱"不完全"(imperfect)協和音程.

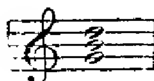
和　　弦

§**24**. "和弦"(Chord)由兩個以上的音結合而成，這些音須全屬協和音程，或大多數爲協和音程. 例如，在 g^1 音上，先用純五度，構成和弦的骨骼：
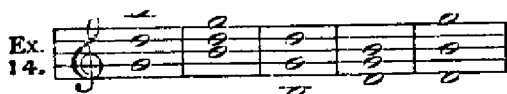


構成這音程的兩音，其振動數比例爲 2:3. (2:3 等於 4:6; 在這裏，用 4:6 這數目較爲方便; 詳見下文.)要使這音程發展而爲完全的和弦，必須加入一個三度的音，此音須與前兩音個別又同時地成爲協和音程；所以三個音

的共同比例,應爲 4:5:6. 這是用數字來决定人耳所可接受的事實. 這加入的音,便是 b^1 音:



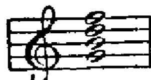
這是"三音和弦"的基本形式, 也是一切 "基本和弦"(Primary chord)的典型. 即以任何一音爲基礎,於其上加入大三度與純五度,便成這種基本和弦.

§25. 三音和弦在形式上可作種種變化;但其間各音程仍屬協和. 例如:
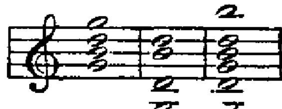


這些不外由八度關係而產生, 即某音作八度移動的結果. 這種八度移動,並不改變和聲的原意,只惹起和弦的轉位而已.

§26. 和弦在不改變其協和狀態的範圍內,其變化已盡於此. 換言之,協和的和弦——即"協和弦"(Concord),限於由這樣三個音構成. 倘和弦構成的基本原則再行擴充,另加他音,就進入"不協和弦"(Discord)的領域了. 即爲增加和弦的豐富性, 將和弦的三度遞增的構造, 再行擴充,另加入一個三度,就構成不協和弦的"四音和弦". 如下:

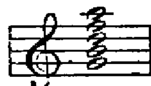


最後加入的三度音(即上例中 f^2 音), 與基礎音(g^1)構成不協和的七度;因此,"四音和弦"必爲不協和的和弦,即"不協和弦".

三音和弦雖亦常重復一音或數音(如以下各例), 但這不是眞正的四音和弦.
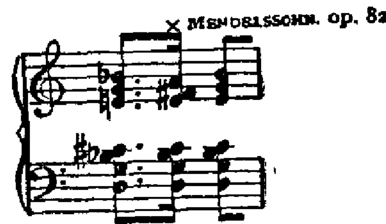


眞正的四音和弦是由四個不同的音構成的. 又四音和弦之上,還可再加一個三度,構成"五音和弦". 如下:



這個最後加入的三度音(a^2)，引起兩個不協和音程；它與 b^1 構成七度，與 g^1 構成九度〔Ex.6,*3〕.

§**27**. 不協和弦不但許用，且認爲必需，因爲可藉以與協和弦形成對比，且可產生不協和音程所特有的動性. 但須受下列限制，卽：第一，因爲不協和弦僅係協和弦的擴充，故須待深明基本的三音和弦的關係與進行之後，纔可運用不協和弦；第二，在一和弦中，不協和音程須與協和音程成適當的比例，卽協和音程須占大部分. 故除四音和弦佳良可用外，五音和弦就較少見，倘再加入其他不協和音程，構成六音、七音等和弦，則顯然越出範圍了.

固然亦有儘量加入許多不協和音程，至音階七個音全體同時出現，如下例×處：



但這種不協和音的結合，已不再是"和弦"；這且待以後詳述〔第四篇〕.

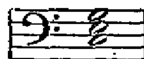
§**28**. 所以，和弦的簡明定義，應是：

三個(或四個、最多五個)音各以三度音程(或原出三度的轉位〔§25〕)互相結合.
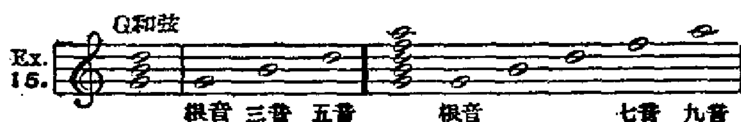
§**29**. 三度音程的結構，是和弦的基本形式：



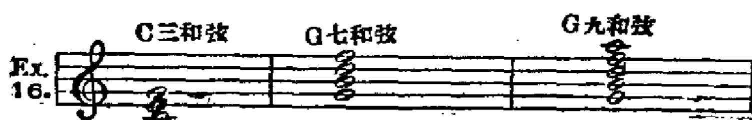
在這個形式中，最低音稱爲和弦的"根音"(Root). 和弦的名稱，便根據根音的音名或它在音階上的度名而定. 如下例：



這稱爲"C和弦"；在C大調，這是"主和弦"——主音上的和弦〔詳§31〕. 和弦中另外兩個音，分別依照距離根音的音程度數，稱爲"三音"(Third)與"五音"(Fifth). 倘有遞加的音，則稱"七音"(Seventh)與"九音"(Ninth). 如下例：



§**30**. 三音和弦稱爲"三和弦"(Triad).四音和弦亦稱"七和弦"(Seventh); 因其根音距最高音爲七度音程. 五音和弦亦稱"九和弦"(Ninth);因其根音距最高音爲九度音程. 如下例:



一調內各三和弦的關係

§**31**. 大音階的各度, 除導音外, 均可作爲根音, 於其上加入三音與五音,構成三和弦. 如上所述,每個和弦視其根音在音階上的度名而命名. 茲在C大階上作例示之如下:



〔譯者注〕"主三和弦" (Tonic triad) 常簡稱"主和弦" (Tonic), "屬三和弦" (Dominant triad) 簡稱"屬和弦" (Dominant), "下屬三和弦" (Subdominant triad) 簡稱"下屬和弦" (Subdominant), "第二屬三和弦" (Second dominant triad)簡稱"第二屬和弦"(Second dominant),"下中三和弦"(Submidiant triad)簡稱"下中和弦"(Submediant), "中三和弦"(Mediant triad) 簡稱"中和弦". 惟這種簡稱,常兼指該和弦的其他各種形式而言, 例如"屬和弦"常兼指屬七和弦與屬九和弦而言.

爲方便起見,亦可依照根音在音階上的度數名, 而記以羅馬數字; 這時依次稱爲"一、二、三"等.
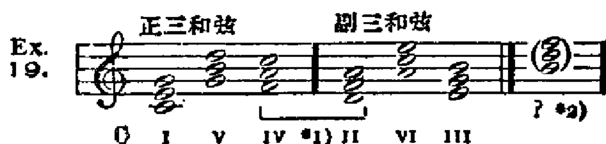


§**32**. 一調中六個和弦的重要性的比較, 正與音階各度的重要性的比較相同,視各和弦的根音以純五度離主音的遠近而定, 即視各和弦的根音在天

然音級中的位置〔Ex. 2〕如何而定.

主三和弦最重要,屬三和弦次要,下屬三和弦再次之,其餘各和弦照 Ex. 17 所示的次序而逐減其重要性.

§33 主三和弦及其兩個最密切的關係和弦——屬三和弦與下屬三和弦,稱爲"正三和弦"(Principal chord)〔參看 §14〕,爲和聲學中三個主要的元素.其他三個三和弦(II, VI 與 III)稱爲'副三和弦'(Subordinate chord).副三和弦分佈於正三和弦之間,供變化、對比與裝飾之用.

Ex. 19.



*1) IV與 II 在重要性的比較上,以後還會詳細論到〔§96〕.——*2)對於導音上的三和弦,現在還不能給與名稱與地位〔看§162〕.

從這裏可推知,在 C 調中何以要用 *f* 音而不用 #*f* 音〔Ex. 2, *1〕. *f* 音在 C 調中可作根音,而 #*f* 音則不能. *b* 音(不能作根音)是 C 大調中所能容納的最後的音.

§34. 這兩大類和弦〔Ex. 19〕,在鋼琴上可聽出它們音響的不同.正三和弦含有大三度與純五度,故稱"大三和弦"(Major triad).反之,副三和弦含有小三度與純五度,故稱"小三和弦"(Minor triad).

練 習 三

A. 在所有可能的音上,寫出基本形式〔§29〕的大三和弦(如 I).

B. 在十二種大音階上,寫出六個正副三和弦;各和弦的次序照 Ex. 17 所示.

C. 默念各調的 I, V, IV, II, VI, III 各和弦中各音的音名.

D. 在鋼琴上奏出這些和弦.(四音與五音和弦的練習暫緩.)

第四章 節奏與曲調

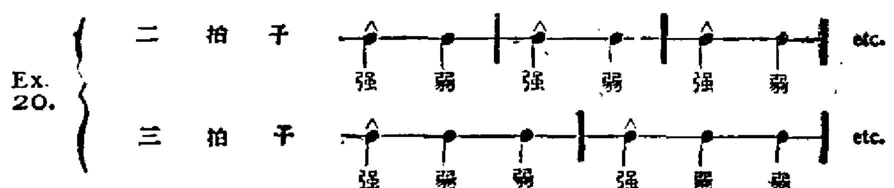
節 奏

§**35**. 藝術中,繪畫、雕刻與建築,都是靜的. 音樂與它們不同,它是動的.音樂與詩歌一樣,其印象在動的狀態上進行著,先後推移,繼續出現.因此,音樂演奏時,需要"時間"的持續;並賴"節奏"(Rhythm)將經過的時間分成各種部分.

法則一　時間分為絕對相等的單位,如"拍"(Beat)、拍中細部與小節便是.這些單位,時間均完全相同,彷彿一尺分為十寸.

法則二　各單位在時間上雖然相等,其力度並不一致;有些單位較重(即較强),有些較輕(即較弱),彷彿尺上區畫分寸的線條有長短粗細之別.

§**36**. 基本的單位是拍. 拍照著上舉的兩條法則,聚集而成"拍子"(Time;或Measure). 拍子有基本的兩種:一種為一强拍與一弱拍相間出現,即强弱拍有規則地交換出現.另一種為一强拍與二弱拍連續出現,即强弱拍不規則地交換出現. 前者稱為"二拍子"(Duple time)或"二拍節奏"(Duple rhythm);後者稱為"三拍子"(Triple time)或"三拍節奏"(Triple rhythm). 拍子只有這兩種,倘有別的種類,不外由這兩種基本拍子結合演繹而成.

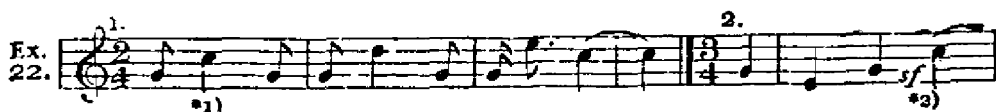


§**37**. 法則三　强拍亦稱"强聲"(Accent),表示小節的開始. 即强聲必須落在小節內第一拍上.這是"正規"(Regular)節奏.倘因某種關係,强聲變為落在小節的別部分,則成為"不正規"(Irregular)節奏.但不正規節奏並非錯誤.舉例如下:
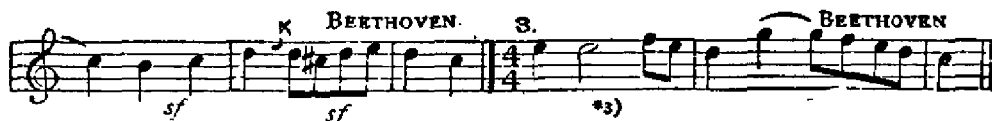


上舉兩例都是正規的,因為强聲(即最長的音)都在小節的開始處. (按强弱與長短在音樂上雖係兩個不同的元素,但有密切的關係;長音必强,短音必弱.)

反之,强聲不在小節開始處,則如下例:
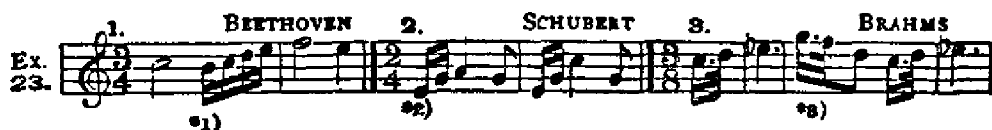


*1)這是不正規節奏，因爲强聲落在弱拍所在的地方. ——*2)也是不正規，因爲特强記號 *sf* 使弱拍轉成强聲.



*3)同 *1. 這裏須注意一事，卽不正規節奏的"音形"(Figure)，常行反覆. 如上例中之1，第二小節重用與第一小節同樣的不正規節奏. Ex. 23-2，也是如此. 不正規節奏反覆再現，就變成正當了.

§38. 法則四 將拍分爲更小部分，或將拍或拍中細部加長時〔Ex. 2-3 1〕，必須使長音放在强拍處或拍首；卽拍的細分行於弱拍處或拍末，加長行於强拍處或拍首. 擧例如下：



*1)正規節奏；因爲第三拍(弱拍)細分. ——*2)不正規；强拍細分，以致其後的弱拍轉成强聲. 這樣聽起來彷彿小節開始於四分音符處. ——*3)不常見的不正規節奏. 此例倘無一定節奏的伴奏，聽起來便像如下的 $\frac{3}{4}$ 拍子了.



§39. 法則五 所以，强拍上倘重用前面弱拍上剛用過的和弦（卽從弱拍到强拍，作和弦反覆），亦產生不正規節奏.（按和弦的變換，能產生强聲，故應在强拍處變換和弦，纔屬正規. 現在强拍處不換和弦，而重用前面的和弦，故會產生不正規節奏.）這種和弦連接，必須避去.

§40. 拍數超過二拍與三拍的拍子，稱爲"複拍子"(Compound time). 複拍子由結合數個'單拍子"(Simple time)(卽二拍子或三拍子)而成. 複拍子由幾個單拍子結合而成，便有幾個强聲. 例如：



拍號中的上方數字,表明拍子係單拍子或複拍子.2與3指明是單拍子,如$\frac{2}{2}$,$\frac{2}{4}$,$\frac{3}{4}$,$\frac{3}{8}$等,均爲單拍子;4,6,9,與12,指明是複拍子,如$\frac{4}{4}$,$\frac{4}{8}$,$\frac{6}{8}$,$\frac{6}{4}$,$\frac{9}{4}$,$\frac{9}{8}$,$\frac{9}{16}$,$\frac{12}{8}$等,均爲複拍子.

曲　　調

§**41**. 單音的連續進行,稱爲"曲調"(Melody). 曲調的性質,視所用的音如何,與各音的長短(即節奏)如何而定.

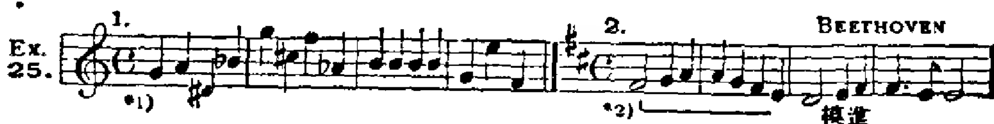
曲調是互有關係的音作平面的(即先後的)結合,和聲則是互有關係的音作垂直的(即同時的)結合. 兩者服從同一的自然法則. 和聲倘單就廣義的和弦連接而言,其法則是很清楚的. 但是曲調的法則卻是非常含糊的.和聲是全般音樂的基石,它的某些固定不變的法則,容易爲人所記住;因此人們即能隨心所欲地運用這些規則,簡直像是憑於直覺. 曲調則不然,它爲含糊而玄妙的條件所支配,這些條件不易歸納成某種體系,須讓作者憑天資、地方性、或技術修養自去體會. 但就大體而言,在和聲中和弦構成與連接的自然法則,影響著並決定著曲調的主要條件之下,曲調還是有明白的法則. 學習者須遵守這些法則,直至融會貫通爲止.

§**42**. 法則一　佳良曲調的一般條件如下:

a)曲調須有流暢又自然的運行,而無笨拙的音的連接.

b)節奏須富於變化.

c)曲調須有相對稱的一定形式,即常有曲調上的定形;如一"音形"(**Figure**)照原反覆,或變動高度而再現(後者叫做"模進"〔§128-b〕). 舉例如下:



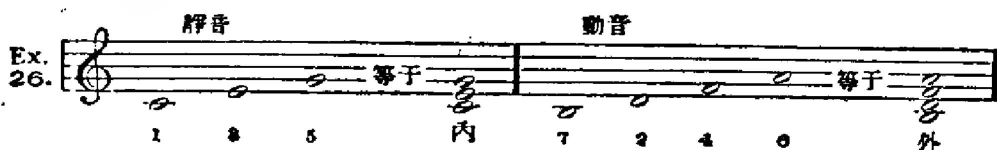
1)這是不良的曲調,它缺乏上舉的各種條件.——*2)這是佳良的曲調,它合於上舉各條件.

動音與靜音
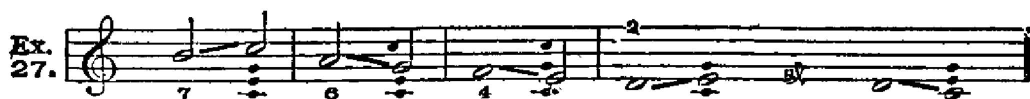
§**43**. 音階中七個音,分爲兩類:一爲"動音"(Active tone),另一爲"靜音"(Inactive tone).動音有向上或向下進入他音的自然傾向;靜音性質靜止,常爲動音所欲進入的目標.所以動音是引導的音,靜音是中心的音.

靜音便是1,3,5各度;即主音(即調中的靜止的核心)、及其兩個和聲的聯合音.這兩個聯合音當然分有主音的"歸心性".它們三個同屬靜止圈內的音.
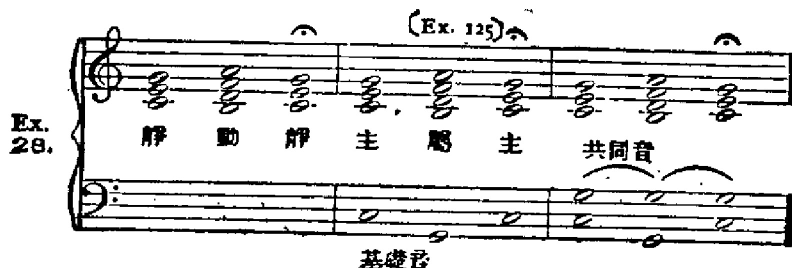
動音便是7,6,4,2各度.這些音是靜止圈外的音,它們力求達到或回到安靜狀態.舉例如下:



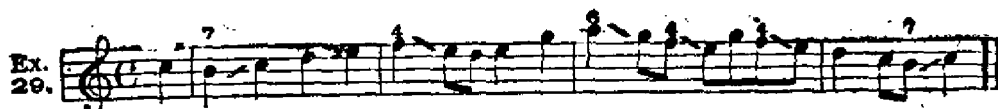
§**44**. 法則二　動音的進行方向,視其接近靜音的程度如何而定,即動音被最近的靜音竭力吸引.故第七度上行到主音;第六度下行到屬音;第四度下行到中音;第二度上行到中音,或下行到主音,因爲第二度距兩鄰近的靜音,正好相等.舉例如下:



§**45**. 一調中曲調進行上的這種二元性——即動靜相對的積極性與消極性,給一切和聲與曲調的活動奠定了基礎.曲調與和聲的活動,在這兩種性質的音羣之間,多少帶有規律地往返著,猶如鐘錶中細發條的一鬆一緊地擺動一樣.在下例中可看到,兩音羣的基礎音,不外是主音與屬音.這並可證明純五度關係的重要性;又證明屬音的"統治一切"的性質〔§13〕,試看它是兩音羣的共同音或連鎖.舉例如下:
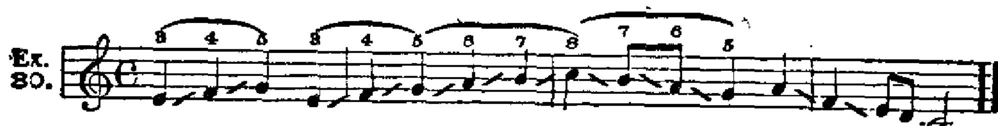


再就曲調進行示例如下：
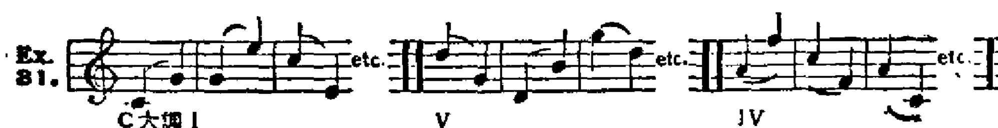


第二度進行方向，上下不拘，故可不必注意。

§46. 法則三　7，6，4 各動音，如果前面有一與各該動音的進行方向相反的音，順著音階進行過來，則各該動音亦可改變其進行方向而進行．即7前面倘有8，則7可照音階而下行．同樣的法則適用於其他兩個動音上．即，8-7-6-5，5-6-7-8，3-4-5，均許用．舉例如下：

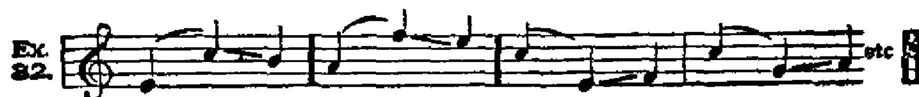


§47. 法則四　三度音程的"跳進"（或"跳越進行"）（Leap）稱為"小跳"（Narrow leap）；這常是佳良的．見 Ex. 29 第二小節，第三、四兩拍．

三度以上的跳進稱為"大跳"（Wide leap）．構成大跳的兩音，倘屬於三個正和弦〔§33〕中的某一和弦，則該大跳認為佳良可用．舉例如下：



§48. 法則五　大跳之後，常須作反對方向的進行（即反行）：
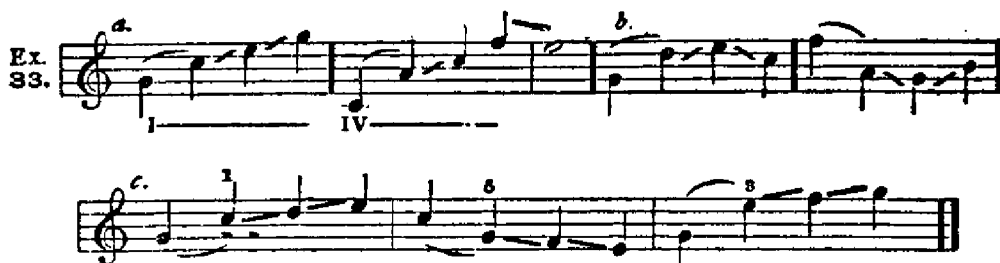


§49. 對於上項〔§48〕的法則，有幾個例外：
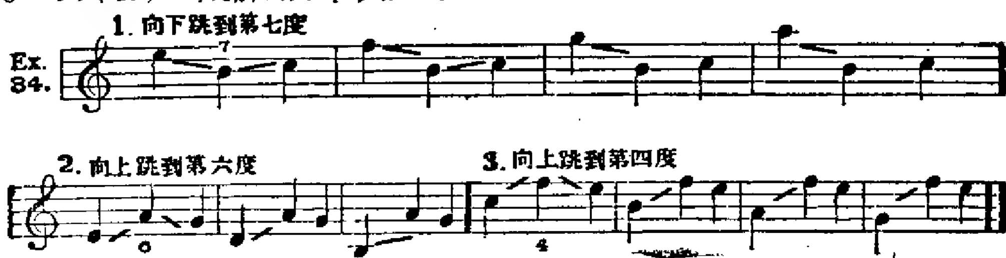
a) 大跳之後倘仍在同一和弦內進行，則亦可不作反行〔下例 *a*〕．

b) 大跳之後，亦可遲一拍作反行〔下例 *b*〕．
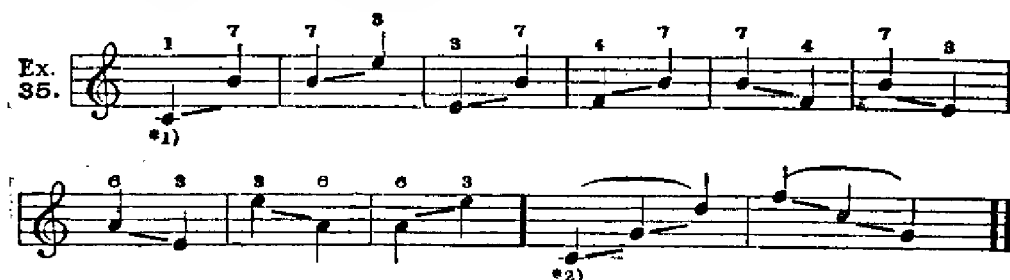
c) 大跳的末音倘係靜音，亦可不作反行〔下例 *c*〕．



§**50**. 一音從上向下跳到第七度，或從下向上跳到第四度或第六度，過後各該動音即照其自然的方向而反行，這樣構成的大跳，不論屬於適當的和弦〔§47〕與否，一概許用．舉例如下：
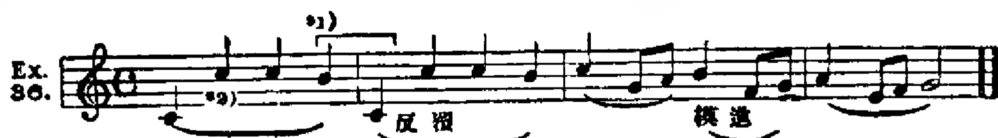


§**51**. 下列各大跳，均屬錯誤（C 大調）：



*1) 開頭九種進行，都是錯誤的；因爲構成大跳的兩音，不屬於適當的和弦，同時有些跳進的方向不合§50的規定．——*2) 同方向的連續跳進，必須行於同一適當的和弦內〔Ex. 33-a〕．

§**52**. 曲調中倘有某些"音形"（Figure）照原反覆出現，或移動高度作"模進"(Sequence)而再現，常使不正規的曲調進行，變爲正當．舉例如下·



並看 Ex. 25-2

*1)方括弧表示錯誤的跳進,但適值音形的再現(反覆或模進),遂變成正當. 試與 Ex. 22,*3比較;卽再現可使節奏上與曲調上的不正規性,變爲正當.——*2)八度跳進與同音反覆,均爲佳良的進行.

練　習　四

A. 將 Ex.27 與 Ex.28 移記在其他各大調上.

B. 在各大調上,照上舉各法則與下列各項,作許多的曲調.

a)每個曲調長度爲四小節(卽一樂句〔§65〕).

b)曲調開始於 1,3,5 各度,卽構成主和弦的三個音中的任何一音. 第一音可放在强拍上〔如 Ex. 30, Ex. 36〕,亦可放在第一小節前的弱拍上〔如 Ex. 29〕.看 §66.
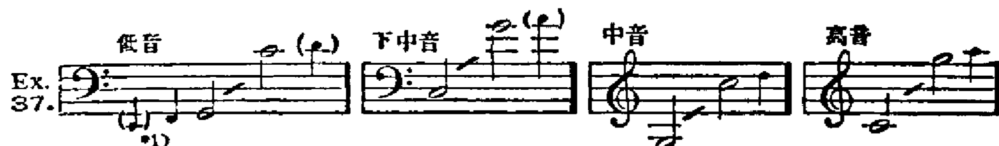
c)曲調必須終於主音,這主音須落在第四小節的强拍處〔如 Ex. 29, Ex. 30〕.(Ex. 36 終於第五度,這是不完全的段落.)看 §67.

四小節樂句的例,可於練習十、十三、十六、十八等中看到.

第五章　聲部與和弦的布置

§53. 音樂建築於和弦之上.和弦彼此連接而成"和聲"(Harmony), 正如單音連接成曲調一樣. 和弦連接(卽和弦結合或和弦進行)由數個同時進行的"聲部"(Part)而成立.這些聲部各取和弦中的一音,構成曲調; 曲調彼此重疊,造成和弦的橫的連續.看 Ex. 42.

§54. 常用的聲部有四,卽"低音"(Bass)、"下中音"(Tenor)、"中音"(Alto)與"高音"(Soprano).它們的普通的音域與記譜法如下:

Ex. 37.


*1)括弧內的音,表示極端的音

低音與下中音(同爲男聲)合寫在低音譜表上,符尾一個向下,一個向上;中音與高音(同爲女聲)合寫在高音譜表上,符尾一個向下,一個向上.

看 Ex. 38. 低音與中音都是低的聲部(一爲男低音,一爲女低音),合稱"並行聲部"(Parallel parts);下中音與高音都是高的聲部(一爲男高音,一爲女高音),亦稱並行聲部. 低音與高音合稱"外聲部"(Outer parts),下中音與中音合稱"內聲部"(Inner parts).

§55. 把和弦中各音分配於四個聲部上,稱爲和弦的"布置"(Erecting). 布置和弦,須遵守下列各法則:

法則一　各聲部不可交錯.

法則二　中音距兩個相鄰的聲部(高音與下中音),均不得超出八度. 但低方兩個相鄰的聲部(低音與下中音)可超出八度. 舉例如下:

*1) ⊕ 記號用以指示不良的例子. 第二個和弦是不良的, 因爲中音與下中音的距離超出八度. 第三和弦是中音與高音的距離超出八度. ——*2) 照樂譜所示, 高音部的e^1 音, 在中音部 g^1 音之下; 這是犯了聲部的交錯〔法則一〕.

§56. a) 在四部和聲間,三和弦必須重複一音,纔够分配.
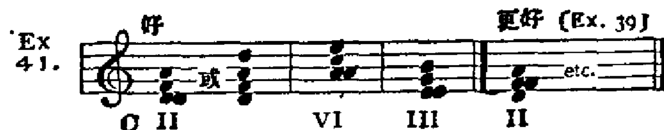
法則三　最適於重複的音, 是三個正音(主音、屬音與下屬音), 而尤其在它們作爲根音時爲然. 舉例如下·

b) 可見, 照原則, 正三和弦必重複根音, 副三和弦則最好重複三音. 此外, 正副三和弦, 均不宜重複五音.

§57. 在必要時, 正三和弦可省略五音; 這時根音便重複三次. 如下:

*1) 副三和弦, 不可省略五音.
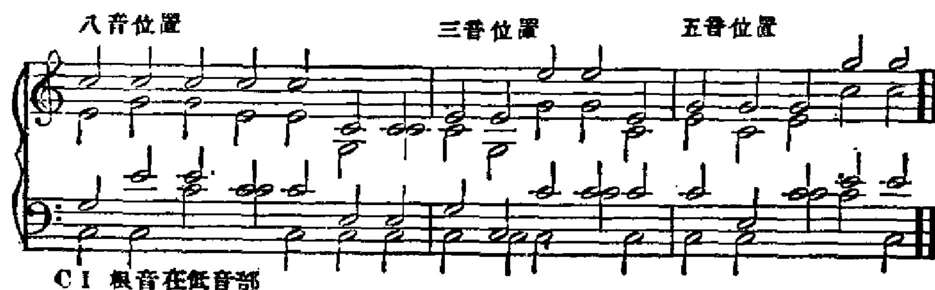
§**58**. 重覆根音必屬正當;因爲根音在和弦中最重要. 所以,副三和弦亦可重覆根音.如下:



練 習 五

將下列各大調的 I (主三和弦),布置於四聲部上,形式愈多愈好: F,G, D, A, E, B, #F, bB, bE, bA, bD. 可參考下面的示例(C 調中的 I). 又作練習時須服從下舉各規定:根音都放在低音部;重覆根音;輪流將根音、三音與五音放在高音部.

根音在高音部,稱爲"八音位置"(Octave position);三音在高音部,稱爲"三音位置" (Third position); 五音在高音部, 稱爲 "五音位置" (Fifth position).



第六章 聲部寫作的法則

§**59**. "聲部寫作" (Part-writing) 便是在和弦的進行間寫作各個聲部〔參看 §53〕. 這是作曲藝術中重要又基本的事項. 初學者從事這種練習時,必須嚴守下列各法則.

§**60**. 法則一 各聲部的進行須力求平穩,即:

不用大跳.

最好順著音階而進行.

小跳可用.

鄰接兩和弦中的共同音,常保持在同一聲部(但並非均須如此)

目前低音限用和弦的根音,故低音特許作大跳.

以 C 大調 I-V 的連接為例:

Ex. 42.

C I — V

〔注意〕各小節各自獨立,不相關聯.

*1) 以根音為高音而開始.接著可用 b^1 或 d^2 (第三小節), 因為兩個音部是最接近的音.中音部亦進行於最接近的音上(e^1 順著音階進行到 d^1). 下中音保持共同音 g. 低音勢必作大跳,從一根音跳到另一根音; 向上向下均可.——*2) 以三音為高音而開始. 高音部的 e^2 順著音階進入 d^2. 亦可(移低八度)作小跳進入 g^1. ——*3) 以五音為高音而開始.高音 g^1 保持原音,或作小跳進入 b^1.——*4) 中音與下中音均作小跳.——*5) 省略和弦的五音.

§61. 法則二　兩聲部間不得有"連續(或稱'並行')五度"(Successive fifths)與"連續八度"(Successive octaves)或"連續一度"的進行.

在好些情形下,連續五度聽起來很不愉快

連續八度會使聲部失卻各自的獨立性,減少聲部的數目.八度類似同音〔§6〕,故兩聲部倘作八度連續,就等於兩聲部作同樣進行,變成一個聲部了.

舉例如下:

Ex. 43. 均誤

所要注意者,上面各個錯誤的進行,主要還是因違反另外一些法則,特別是法則一. 第一小節,下中音與低音間發生連續五度,即兩聲部由一個純五度連續進入另一純五度; 其實錯誤的眞正原因, 還是因下中音作了大跳. 第二小節,低音與中音間發生連續五度; 同時中音部的 a^1 是錯誤的重覆五

音〔§56-b〕. 第四小節,低音與高音間發生連續八度,同時下中音作大跳. 第五小節,下中音與高音間發生連續八度, 同時副三和弦(II)省略五音. 最後小節, 下中音與低音間發生連續一度,因此四聲部中少了一個聲部.

注意:在任何兩聲部間不得發生連續八度或五度,但如果構成八度或五度的前兩音與後兩音,不處於同一的兩聲部上,則不視作連續進行.如Ex.42,第一小節,前一個五度(c-g)在低音與下中音之間,後一個五度(g-d^1)在下中音與中音之間,不算是連續五度,因爲前一個五度並不進行到後一個五度上.

§62. 錯誤的連續進行(連續八度、五度等),係由兩聲部作同方向的進行(一同上行或一同下行)而起, 因此, 普通應儘先使高音與低音成反行(反對方向進行).

Ex. 44.

§63. 法則三　導音應向上進入主音,在任何聲部均須如此.
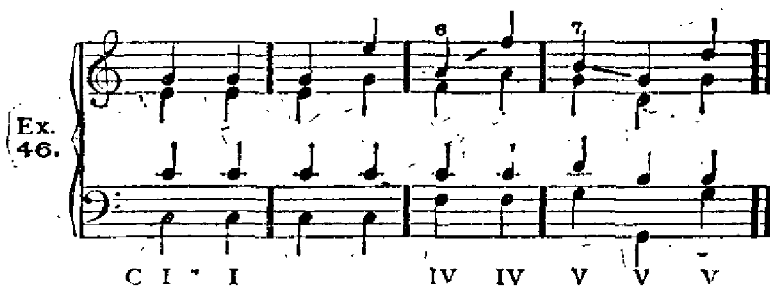
第四度與第六度,在高音部時必須下行; 在其他各聲部時, 雖仍以下行較佳,但並非絕對需要.第四度作爲根音放在低音部時,常上行二度〔Ex. 45, 第七小節〕.舉例如下:

Ex. 45.

*1) 第四度倘重覆使用,須有一聲部向上進行.正常的進行(下行)應放在最顯明的或擔任曲調的聲部. 本例高音部下行, 是正當的. ——*2)在高音部,第四度與第六度上行,是錯誤的. 這兩音倘在下中音或中音部,則雖上行,亦不被人注意(因係內聲部),而可使用.——*3)導音的錯誤進行.——*4)高音部的不良跳進〔Ex. 35〕.

§**64.** 當同一和弦反覆使用時，就不能顧到上舉的聲部製作的三項法則；這是勢所必然.

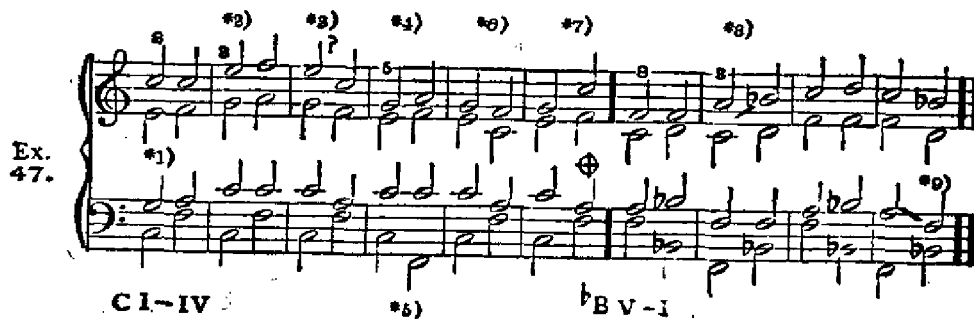
當同和弦反覆使用時，大跳亦可使用，甚至覺得很好；同時動音的固有傾向變成不急切；連續五度決不會產生.舉例如下：



第一小節過於單調；第二小節好得多.第一、二小節，在低音部與下中音部之間，看似連續八度，第三小節看似連續五度，實際都不是

練 習 六

在 C 大調上作 I-V 的連接，方式愈多愈好，但須照前舉的各項法則；又根音須放在低音部.參看 Ex. 42 與下面的範例〔Ex. 47〕.——在 G, E, B 各大調上作 I-IV 的連接.——在 F, ♭B, ♭G 各大調上作 V-I 的連接，特別注意導音的進行〔§63〕.——在 D, ♭A, E 各大調上作 IV-I 的連接，注意第四度與第六度的進行〔§63〕.——在鋼琴上彈出這些和弦連接，右手彈上方三聲部，左手彈低音一部.



*1)和弦的決定，限制了低音的進行.這裏和弦是 C:I-IV，故低音必爲 c-f (或 F).高音部，第一音用根音(即八度音).接著用同音反覆 c^2-c^2；爲要用接近的音(即

照平穩進行的原則〔§60〕，則在第二個和弦(f-a-c)中，除 c^2 音外沒有別的音更爲接近．中音部要作接近的進行，惟有 e^1-f^1．下中音部作同樣平穩的進行，惟有 g-a．——*2)高音部開始於三音(e^2)，而進入最接近的音 f^2．——*3)從 e^2 到 c^2 的跳進，是有問題的．——*4)高音部從五音(g^1)開始，平穩地進入 a^1或 f^1 (*6)；倘以大跳進入 c^2(*7)那就錯了，因爲如此會與低音構成連續五度．——*5)低音可四度上行或五度下行〔參看 Ex. 44〕．——*6) 與 *7) 已在 *4 中說過了．——*8)a^1 是導音，在高音部時必須上行二度至 $\flat b^1$．——*9)在內聲部，導音這樣下行三度，並不十分引人注意，所以不加嚴禁．

第七章　全收束與樂句
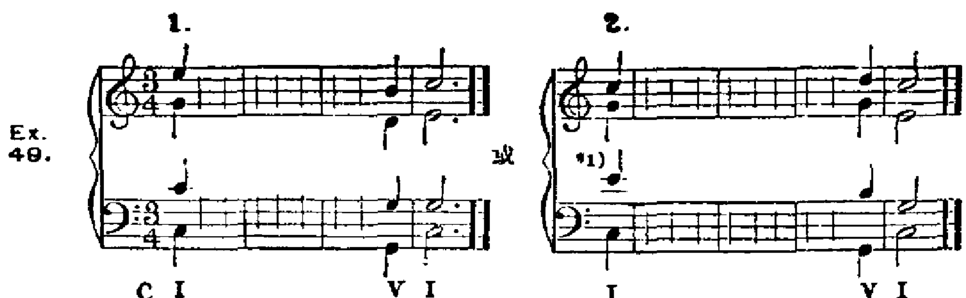
§65. "樂句"(Phrase) 是音樂中最短卻又完全的句子．長度普通四小節，間或二小節或八小節．

§66. 獨立而完全的樂句，開始於主三和弦；這個主三和弦放在小節的强拍上，或這强拍前的弱拍上；其根音普通在低音部；高音部可用根音、三音或五音．全樂句由許多和弦連接而成，末尾用"全收束"終結．

§67. "全收束"(Perfect cadence)作在主和弦上，低音部與高音部都用這和弦的根音；放在第四小節的强拍處（亦可能在第二或第八小節的强拍處）．在這最後的主和弦之前，要有一個屬三和弦；這個屬三和弦的根音放在低音部，高音部用何音可以自由．舉例如下：

*1)收束和弦(I)，在複拍子〔§40〕亦可落在次强拍上．——*2)導音下行．參看 Ex. 47,*9．在內聲部，導音由主音下行二度而來，則亦可向下作小跳而入屬音，以便保存主和弦中的五音．

§68. 三拍子的四小節樂句的骨骼如下:



*1)樂句開始的弱拍,稱為"起拍"(Preliminary beat),其時間由最後的收束小節裏抽來;故本例最後的收束音不再用附點二分音符.

§69. 上例空隙處(以直線為記)須填補以各種和弦; 這些和弦的連接法,變化無窮. 所以學習者首先必須知道和弦連接的法則. 因為和弦也與音階中的動音一樣,有它們一定的進行方向,決非漫無法則,隨便進行. 三個正和弦的連接法如下:

法則一　主三和弦在任何情形之下,可進行到本調內或其他任何調間的任何和弦上. 主三和弦是和聲體系中的主腦,故有此特權. 所以I-V與I-IV均佳.

法則二　下屬三和弦(IV)可進入I或V. 即IV-I或IV-V.

法則三　屬三和弦(V)正常的進行,只有進入主三和弦. 故V-I佳良,而V-IV必須避免.

法則四　同一低音(或和弦)反覆使用時,照例須由強至弱,即先出現在強拍上,次反覆在弱拍上;不可由弱至強〔§39〕.

I-V-I 與 I-IV-I 的和弦連接

§70. 依照上舉各法則,Ex.49的樂句骨骼可如下式而填補,但僅用I-V與I-IV的連接,暫不用IV-V的連接.

任何調: $\frac{3}{4}$ a. I-I-V | I-IV-I | V-V-V | I𝄐 || 或: b. I-V-I | IV-IV-I | V-I-V | I𝄐 ||

或: c. I-V-V | I-IV-IV | I-V-V | I𝄐 || 或: d. I-I-I | V-I-I | IV-I-V | I𝄐 ||

倘開始於弱拍，則成：I | V-I-I | IV-I-I | V-V-V | I || 等.

§71. 欲照這種和聲的定式，作成四聲部的樂句，首先須決定用何調，次寫出低音部(均以根音爲低音)，再次寫出高音部，最後填入兩個內聲部. 照 *a* 的定式，用 F 大調，當如下：

Ex. 50.

*1)注意和弦反覆時所用的大跳〔Ex. 46〕. 除這種大跳外，全例上方三聲部的進行，都是平穩的.——*2)略去五音.

以上不過是無數作法中的兩例.

練 習 七

A. 照 §70 的定式，如Ex. 50 所示，作成各調的樂句；方式愈多愈好.

B. 自作許多四聲部的樂句，僅用 I-V-I 與 I-IV-I 的連接、及和弦反覆；拍子用 $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$.

〔注意〕這種練習不可借鍵盤之助而作成. 書中的示例，應在鋼琴上彈奏、審聽；但作練習時須全憑"心聽"不借助於"外音".

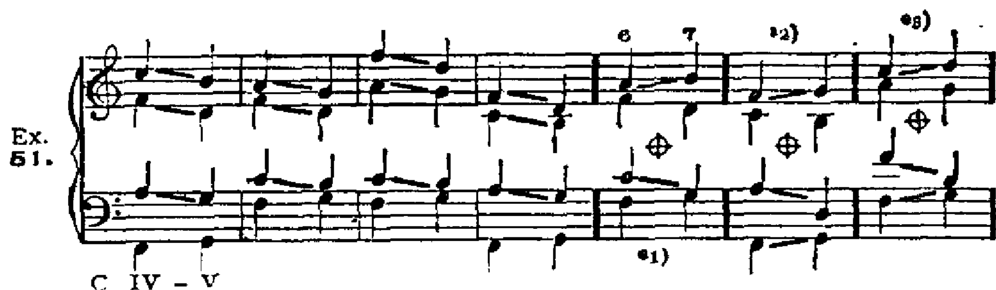
第八章 IV-V的和弦連接

§72. IV-V 的連接，稱爲"異音進行" (Foreign progressiou)，因爲兩和弦間無一共同音；即從 IV 進行到 V，其間每個音部都要變動. 這時須守下列二項法則：

a) 大跳不能用.

b)上方三聲部下行,使與低音部成反行.例如:

Ex. 51.
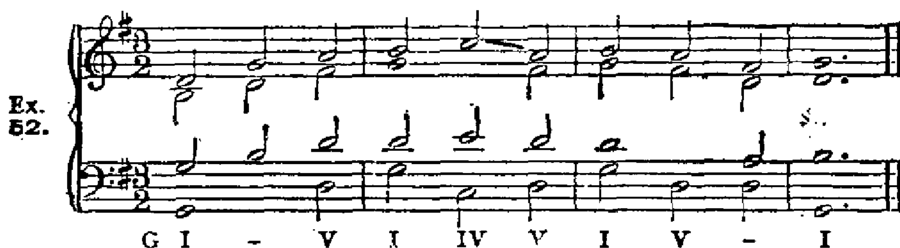


*1)這是不良的,因爲高音部進行上有錯誤;第六度應下行〔Ex.27 與 §63〕,至少在IV-V的和弦連接上,必須如此.同時下中音部大跳. ——*2)高音部與低音部,成連續八度.——*3)高音部與低音部,成連續五度.

§73. §70 所舉的樂句定式,加入 IV-V 進行後,變化無窮.仍用三拍子,略舉數例如下:

任何調: $\frac{3}{4}$ a. I-I-V | I-IV-V | I-V-V | I 𝄐 || b. I-V-I | IV-IV-V | I-IV-V | I 𝄐 ||
c. I | V-I-I | V-I-IV | V-I-V | I 𝄐 || d. I || IV-IV-V | I-I-IV | V-V-V | I 𝄐 ||
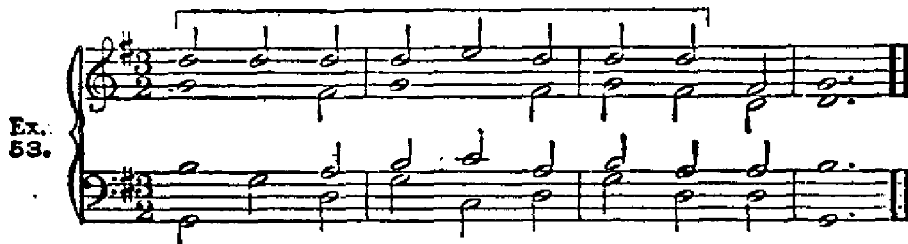
§74. 照 a 定式,示例如下(G 大調, $\frac{3}{2}$ 拍子):

Ex. 52.



§75. 下例在法則上雖無謬誤,但缺乏音樂美,因爲高音部太單調了.

Ex. 53.



這種作法必須避免.第一件要務是須有佳良動聽的高音部,因爲高音部是主要的曲調部分,而曲調是音樂的靈魂.
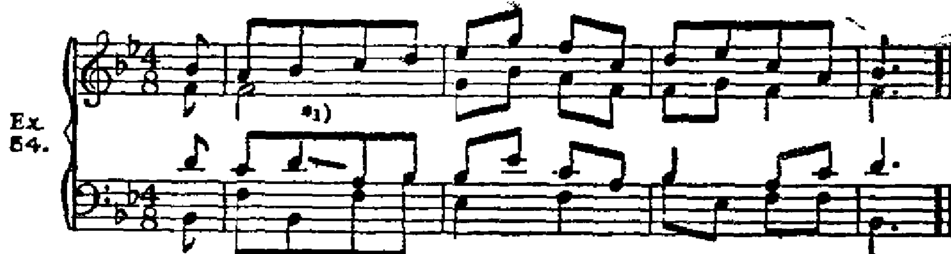
§76. 在二拍子,加入 IV-V 進行後,定式亦大爲增加,如下例:

任何調: $\frac{4}{4}$ I[a] | V-I-V-I | IV-IV-V-V | I-IV-V-V | I ||

I[b]-I-IV-V | I-IV-V-I | V-V-I-IV | V-V-I ||

$\frac{2}{4}$ I[c] | IV-V | I-IV | V-V | I ||

照 *a* 定式,舉例如下(♭B 大調, $\frac{4}{8}$ 拍子):
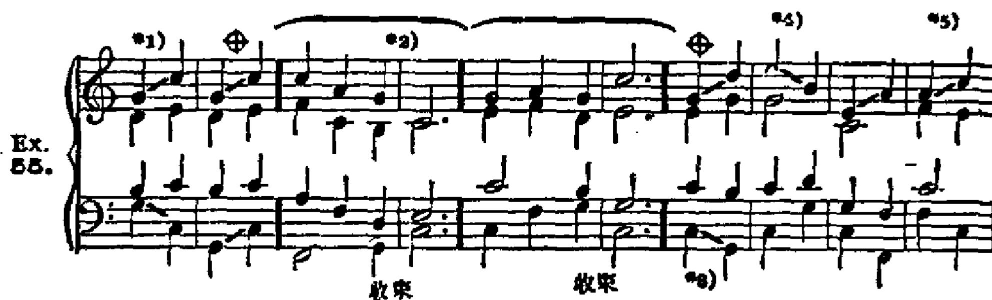


*1)下中音部大跳;但這種大跳是許可的——向下跳入第七度〔Ex. 34〕. 用這個大跳,可避免較大跳更壞的別的進行.總之,偶然用一個大跳,是許可的.

§77. 爲求變化,爲避去更壞的進行,或爲高音部有佳良的曲調,亦許用一些例外的進行,如:
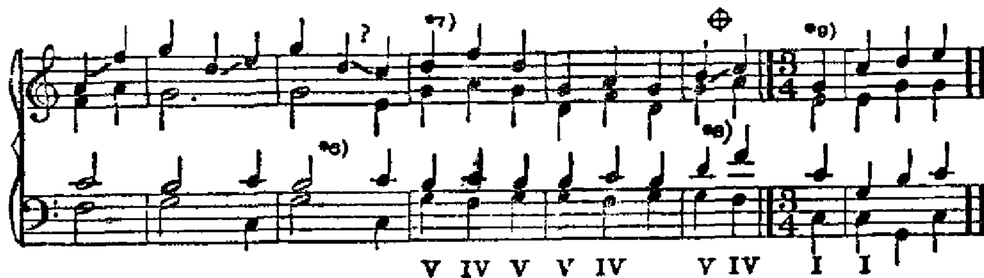
a)兩聲部間,作反行的連續八度(反行的連續五度仍不能用).

b)用 V-IV 的進行,但 IV 後即回到 V,構成 V-IV-V 的進行.

c)在起拍〔Ex.49,*1〕與其次的强拍上,用同一主和弦(不守 §69,法則四〕.



*1)高音部的跳進(從 g^1 到 c^2)與低音部構成連續八度,但這是反行的連續八度,故可使用.在任何地方,倘高音部與低音部均作大跳,兩聲部應作反行,這是很重要的.第二小節是錯誤的,因係並行的連續八度. ——*2)高音部的這種跳進,在全收束上極普通.看 Ex. 57-1, 結尾. ——*3)高音部與低音部成連續五度,這雖不是並行的連續,但仍屬錯誤,因爲和弦的五音較根音更易聽出,故作連續進行很不好,特



別在外聲部.反行的五度連續在內聲部還勉強可用,在外聲部就決不許可.——*4)這種進行最好能避免,不能避免時亦可使用〔Ex.54, *1〕. 次小節同;高音部由上行到第六度,許用.——*5)高音部第六度上行,許用,但不佳.試與§63比較.次小節無誤,因為和弦反覆.——*6)這小節高音部曲調不佳,即照§48的法則,大跳之後必須反行.前小節佳良.——*7)這裏V進行到IV,與§69法則三不合.這雖少用,卻屬可能;用時最好像這裏隨即回到V,構成V-IV-V. 注意高音部的進行.——*8)高音部進行不佳,因為c^2是IV的五音,不像主和弦中的主音能使導音的進行滿足.——*9) I可在開始的弱拍與次小節(樂句的第一小節)的首拍上反覆重現,因為那弱拍只是一個"起拍"〔Ex.49,*1〕——即不守§69法則四的規定.

練　習　八

A 照§73及§76所示的定式,作許多大調的樂句,高音部各不相同.

B. 用各種拍子,自作許多樂句.溫習練習七中的"注意".

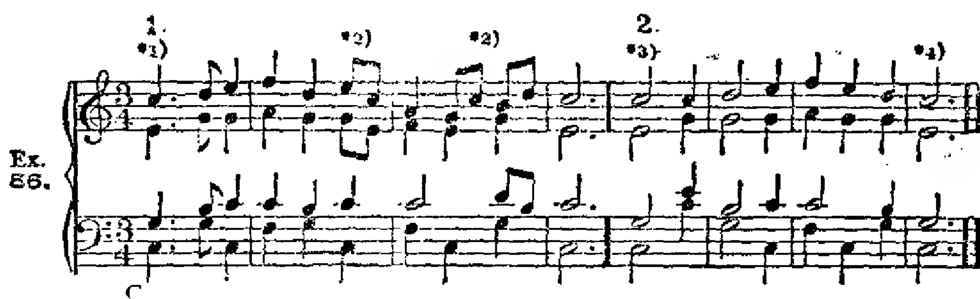
第九章　節奏變化的樂句

§78. 樂句可不照以前各章所示,全用同長度的和弦,而用各種長度不同的和弦,藉以產生變化,增加曲調上與和聲上的趣味.

學習者必須切實明瞭,三個正和弦構成了整個作曲上唯一深廣的基礎.

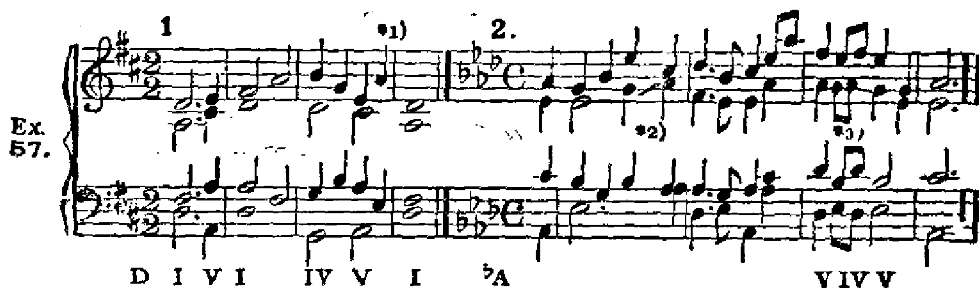
沒有一個和弦或一羣音，不根源於這三個和弦中的某一個；正如宇宙間任何色彩，都出自三原色一樣．看 §33．將這三個基礎的和弦作各種處理，可作成音樂上變化無窮的各種樣式．在處理和弦的許多方法中，一個極重要而用之不竭的方法，是節奏的變化．現在便來說明這個重要的方法．詳細溫習 §35-§40．

§79． 節奏的生動性，由使用不同長度的和弦而獲得．例如：



*1)在強拍處加附點〔§38〕，是節奏變化的最簡單方法之一．——*2)這裏是一拍細分，和弦不變．這常用於弱拍處〔§38〕．——*3)占據數拍的和弦，應放在強拍處．——*4)收束和弦的長度常不止一拍．

二拍子，如下例：



*1)看 Ex. 55,*2.——*2)五音必須省略，因爲這裏導音 g^1 必須上行．——*3)看 Ex. 55*7.

練　習　九

仿上二例，自作許多樂句；用各種大調，用三拍子或二拍子，並用節奏

變化(限於正規節奏).

第十章　曲調配和聲

§**80**. 如 §41 所述,和聲或和弦的連接是一切音樂的基礎; 所有的曲調,在自覺或不自覺之間,都發源於和聲. 所以,在以前各章所說的,根據正三和弦構成樂句的那種方法, 顯然是最自然又最正確的. 不過次序常是顚倒的,即曲調常先行作成,好像並不顧到和聲; 特別在實際的作曲上, 作者對於和聲已經爛熟時,尤其如此.

§**81**. 一樂句倘先作曲調,次配和聲,應注意下面的事項. 即曲調暫時只用音階內的七個音;其中第一、三、五各度屬於 I 和弦;五、七、二各度屬於 V;四、六、一各度屬於 IV. 作例示之如下:

Ex. 58.
第一度　第二度　第三度　第四度　第五度　第六度　第七度
C I 或 IV　V　I　IV　V 或 I　IV　V

§**82**. 如上所示, 主音與屬音屬於兩個和弦, 此外各音均只屬於一個和弦. 在兩和弦中選定一個和弦,應根據 §69 以及其他常用的法則. 例如,應用 Ex. 58 於下面的曲調上:

Ex. 59.
度: 5 3 5 6 6 1 2 3 4 2 7 1
和弦: I I I IV I I V I IV V V I
C V V V IV IV
*1) *2) *3) *4) *5)

*1)兩和弦中選定 I〔§66〕.——*2)選定 I,因爲倘用 V,則進入次拍 IV, 便不佳〔§69,法則三〕.——*3)用 I 或 V 均可. 但用 I 較佳,因自此拍至次拍, 曲調上係大跳; 曲調大跳, 需要和弦反覆. 用 V, 和弦便不能反覆. ——*4)用 IV 不可能; 因爲倘用 IV, 則進入其次的 V 時, 在高音部與低音部會發生連續五度. 比較 §72-b. ——*5)根據 §67,不能用 IV

§**83**. 所以各和弦與低音部應這樣:

I I I IV (V) I V I IV V I

Ex. 60.

*1)看 Ex. 55, *9.

§84. 再舉四拍子的例如下:

Ex. 61.

和弦: D I V I V I V I IV IV V I V V I
(IV) (IV) (IV) (IV) (I) (IV)
*1) *2) *2) *2) *3)

*1)括弧中的和弦不可用.——*2) IV 不可接在 V 後.——*3) I 或 V 均可,但 V 較佳. 用 I, 是因爲高音部作大跳,和弦應反覆. 用 V, 是因爲在强拍處應變換和弦,雖說在次强拍不是十分必要,但仍以變換爲佳. 故用 V 較 I 爲佳.

練 習 十

根據上舉法則,將下列各大調的曲調配上和聲:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

*1)鈔寫習題時,音符的符尾都要向上.——*2)大跳常須配以同一和弦; 記有弧線,亦表示配以同一和弦.

10.

11.

12.(答案見附錄)

13.

14.

15.

16.

17.

18.

*3)在這個大跳處，和弦必須變換，因爲構成大跳的兩音，不屬於正三和弦.——*4)這裏雖有大跳，亦須變換和弦，因爲在强拍處必須變換和弦〔§69, 法則四〕. 注意高音部與低音部之間不可有並行的連續八度. 温習 Ex. 55, *1.——*5)這裏的大跳，亦必須配以不同和弦. 因爲樂句必須用 I 開始. 並注意低音部須與高音部作不同方向的跳進.——*6)看 Ex. 55, *9.——*7)像這裏，導音以小跳下行進入第五度，這時和弦必須反覆；因爲只有和弦反覆，纔准許曲調自由. 看Ex. 46 第四小節.——*8)比較 Ex. 46 第一小節. 對這四個相同音，和弦必須一音一換.——*9)這個和弦必須重複三音(♭b 音). 這種自由處置，是對付不能配以同一和弦的那種極不常用的跳進的唯一方法. 看 Ex. 75, 第三、四兩個和弦.

第十一章　和聲小音階
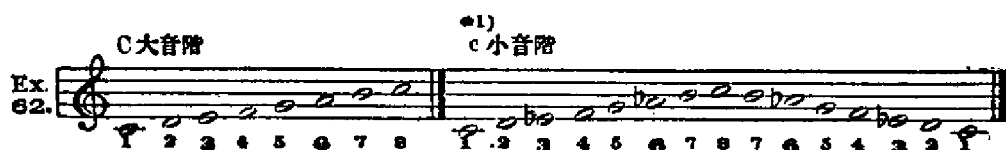
§**85**. 照第一章的研究，至 §11 與 §12 爲止，可知在近代音樂所用的兩種音階中，有一種叫做"大音階"的，是天然的音階(其所以名爲"大"音階者，因爲在這音階上所構成的正三和弦，均有一個大三度).

§**86**. 另外一種音階爲"小音階"(Minor scale). 小音階應視爲非天然的，即"人爲的"音階；可作爲天然的大音階的變形來說明.

§**87**. 這種變形便是把音階中兩個中音(中音與下中音)加以變動；即：

將大音階的第三度與第六度用臨時號來降低半音，使這兩個大音程(指距主音而言)變爲小音程；其他各度則均不變.

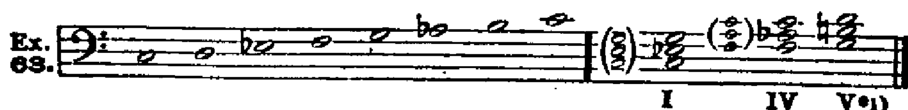
換言之，小音階由大音階降低其第三度與第六度而獲得. 舉例如下：



*1)〔譯者注〕小調的調名以小寫字母來記，以便與大寫的大調區別.

§**88**. 這樣獲得的小音階，稱爲"和聲小音階"(Harmonic minor scale). 這是理論上唯一正確的小音階，上行與下行同形. 偶有因曲調關係而起變動(後當詳述)，亦根據這個和聲小音階而變動. 所以我們首先必須徹底明瞭這個小音階.

§**89**. 由 §87 所述，可知小音階出自同主音的大音階；如 c 小音階出自 C 大音階，a 小音階出自 A 大音階等. 又，第三度與第六度的降低，是因爲正三和弦中 I 與IV，由大三和弦變爲小三和弦而起〔比較 §34〕. 舉例如下：



*1)注意 V 不變.

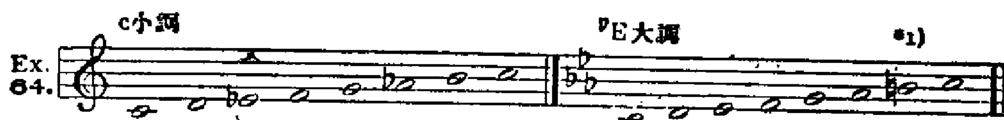
〔注意〕何以獨降低第三度與第六度？主要的理由，是因爲降低這兩音，

不損害各正三和弦的基本的協和性,從而並不影響音階與和弦的正常機能.倘是別的音,則一加改變,就會使正三和弦的某些音程成爲增音程或減音程,於是就損害這個和弦了.固然,第七度亦可降低而不致損害屬和弦,但這樣一來卻會妨礙導音的重要機能:因爲導音必須以半音向上進入主音.所以,摘出的小音階"和聲小音階",不降低第七度.(第七度降低以及另外一些變化,屬於"變化和弦"的範圍,後當詳述〔§216,等〕.)

§90. 所要注意者,在大調,主和弦與下屬和弦均爲大和弦,在小調則均爲小和弦;屬和弦則永遠不變,在大調與小調均爲大和弦.

小調的調號

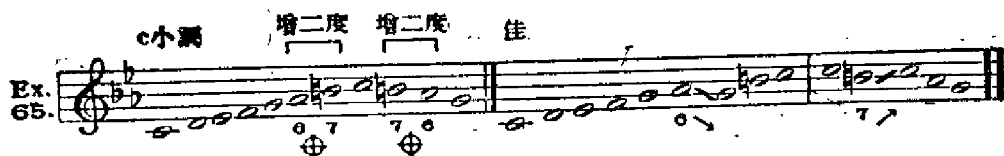
§91. 小調沒有特殊的調號.爲便利起見(只爲這個理由),小調從大調借用調號,即小調襲用高三度的大調的調號——從這個大調借用調號,最爲方便.例如 c 小調借用高三度的大調——即 ♭E 大調的調號.舉例如下:



*1)b^1 音(導音)前的臨時號,表示所用的調號雖是最便利的,卻並不完全符合小音階的各音.因此,小調用習慣的調號時,第七度前必置一臨時號,這須切記.

〔注意〕同調號的大小兩調,互爲"關係調"(Relative key);♭E 大調爲 c 小調的"關係大調",c 小調爲 ♭E 大調的"關係小調".這種關係是很重要的,但不可與小調及其所從發生的同主音大調之間的更深的關係,混爲一談.

§92. 小調中各正三和弦的處理法,與大調中的完全相同,只是第六度與第七度的連續進行(不論上行與下行)必須避免,因爲這種進行在小調是一個增音程——不自然的曲調進行.舉例如下:



§93. 第六、七度連續進行(6-7 或 7-6),不會出現在以前任何練習上〔比較 Ex,51,*1〕;所以,以前各章中的任何樂句,只要加入一些臨時號,均可由大調變爲小調.例如,將 Ex. 52 加以改變,則如下:

G大調 g小調

Ex. 66.

*1)試在鋼琴上彈奏，加以比較．——*2)調號是 ♭B 調；♭B 調是 g 小調的高三度的大調．——*3)G 大調與 g 小調，其導音均爲 ♯f；但在小調上，這個音並不包括在調號中，故每次遇到均記以臨時號．

練 習 十 一

A. 寫出各調的大音階（除 ♭D 調與 ♭G 調外），在每個大音階下面寫出同主音的小音階（不用調號而用臨時號）．如下例：
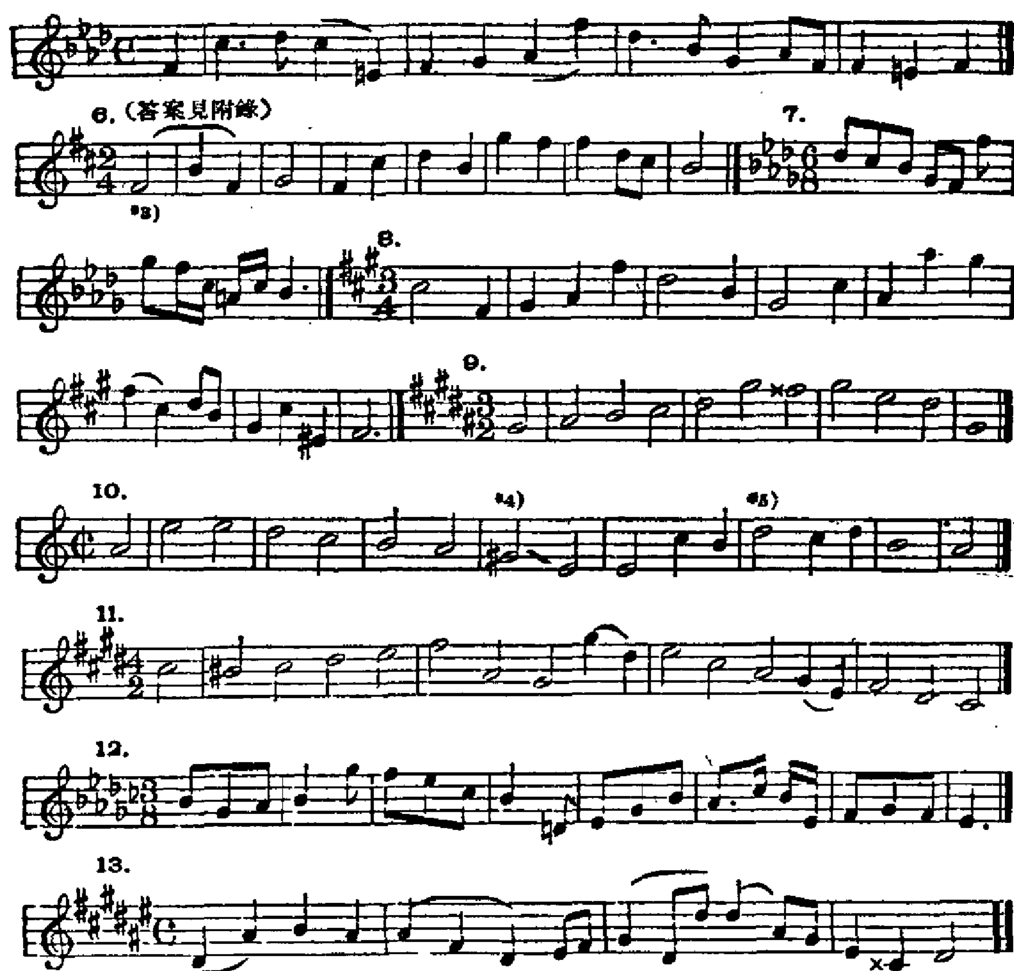
C大音階 c小音階 etc.

照上法，可獲得 ♯c 小音階、♯g 小音階與 ♯d 小音階．處理這些音階，較處理常用的音階困難，但必須加以練習．

B. 將下列各小調的曲調，配以和聲．選擇和弦的方法，與大調無異〔Ex. 58〕．不要忘記，導音每次出現時要加臨時號．

1. *1) *2) 2. *1) *1) 3. 4.

*1)大跳照例配以同一和弦．——*2)因爲最後一音爲 a^1 音（主音），故樂句是 a 小調；處理 a 小調與處理 A 大調同



*3)這裏因爲高音部有大跳，兩小節仍用同一和弦〔不守§69法則四的規定〕.——*4)同練習十,*7;即當導音以小跳下行進入第五度時,和弦必須反覆，因爲只有和弦反覆，纔准許曲調自由．看 Ex. 46 第四小節．——*5)這裏雖在 V 之後,也只得用 IV，因爲被曲調進行所限制．

C. 自作四小節的小調樂句,方法與練習九同．

第十二章　大調中副三和弦

§94. 在音階中各副音上構成的三和弦(II, VI, III)〔§33〕，並不看作新的獨立的和弦,而當作正三和弦的“並行和弦”(Parallel chord)；用來替代正

三和弦，以增加和聲的變化.

§95. 各正副和弦的關係如下:

VI 為 I 的並行和弦(兩和弦合為主和弦系).

II 為 IV 的並行和弦(兩和弦合為下屬和弦系).

III 為 V 的並行和弦(兩和弦合為屬和弦系).

換言之, VI 是主和弦系中的從屬和弦, II 是下屬和弦系中的從屬和弦, III 是屬和弦系中的從屬和弦. 舉例如下:

Ex. 66.

正三和弦 *1)　副三和弦　並行關係 *2)

C IV I V　II VI III　I——VI　IV——II　V——III

*1) 比較 Ex. 19. ——*2) 注意, 同系中兩和弦, 相當關係大小兩調, 卽用同調號的大小兩調(如 C 大調與 a 小調)〔Ex. 64 下, 注意〕.

II 和 弦

§96. 副三和弦中最有力量的, 是 II; 因為它以純五度的距離隨 V 而出現, 視為第二屬和弦〔Ex. 5〕. 倘視 I 與 V 為一調中兩個最重要的和弦, 則它們上下兩方的五度關係的和弦, 便成了次重要的和弦. 例如:

Ex. 67.

C IV I V II

II 極像 IV; 重要性上, II 卽使不等於 IV, 也極近於 IV, 不過稍不如 IV 的常用. 所以, II 是一個"半正和弦", 在運用上它有著好些正三和弦的特性與特權. 這在下文卽有講到.

§97. 各副三和弦中的最佳的音, 是其三音. 卽副三和弦最好用三音位置——三音在高音部. 又如 §56-b 所示, 重複副三和弦的三音, 常最佳良, 不過重複根音亦佳〔§58〕.

在 II 和弦, 三音位置最佳, 八音位置亦可, 五音位置少用.

§98. II 常替代 IV, 放在全收束之前. 例如:

Ex. 68.

C II V—I II II II II V

*1)八音位置,重覆根音.——*2)三音位置,重覆三音;這較前例爲佳.第四度在高音部必須下行.——*3)照 Ex. 34,這是佳良的跳進.——*4)當音階的第六度按度上行〔§46〕時,第六度可配以 II (五音位置).此時第四度(中音部)亦作不正規的進行.——*5)外聲部成反行連續五度〔Ex. 55,*3〕,不可.

§99. 現將 II 的進行,以優越程度爲序,示之如下:

Ex. 69.

從II出發: II—V II—VI II—I II—IV 進行到II: IV—II VI—II I—II V—II

*1)從 II 出發最佳的進行,是向下與向上的純五度;即 II-V 與 II-VI.——*2)這是異音進行〔§72〕;生硬、不習慣,應避免.——*3)同系和弦的連接,不能由副和弦進行到正和弦.所以,II-IV 不佳.——*4)同系和弦的連接,應由正和弦進行到副和弦.故 IV-II 是優良的進行,幾乎等於和弦反覆.——*5) I 可進行到任何和弦〔§69,法則一〕,所以這個異音進行是完善的.——*6)這與 V-IV 類似,故認爲不良.比較 §69,法則三.

〔注意〕上面的和弦進行表,必須熟記.

§100. 在四聲部和聲,II 的連接情形如下:

Ex. 70.

C II-VI *1) II—I IV—II VI-II I—II

最佳的進行 II-V，已在 Ex. 68 舉過.

*1)有問題，因爲II的五音位置，不好聽，同時這種曲調進行，也非上乘.——*2)這是極罕見的進行 II-I 的惟一嘉許的形式；兩和弦都用三音位置〔參看*4〕.——*3)這裏高音部大跳，佳良；因係並行和弦的連接(這裏是IV-II)，等於和弦反覆.——4*) §72-b 所舉的 IV-V 異音進行的嚴格規則，在這裏可稍寬容，因爲在這裏有一個和弦是副和弦，重覆根音之外，還可重覆三音. 在這個小節，高音上行，與低音成並行三度；上方三聲部中只有兩聲部與低音部成反行. 最後二小節，纔照異音進行的嚴格規則，上方三聲部與低音部成反行.

VI 和 弦

§**101.** VI 與 I 構成主和弦系，VI 是主和弦的從屬和弦.

§**102.** VI 和弦中最佳的音，是三音〔§97〕. VI 的三音常重覆，且最常出現在高音部，構成三音位置. 即 VI 三音位置最佳，五音位置少用，八音位置不可.

§**103.** VI 旣屬主和弦系，故可進入本調中任何和弦上〔§69，法則一〕，只是不能進入 I (同系和弦不能由副和弦進行到正和弦)〔Ex. 69,*3〕.

所以，VI 亦可放在全收束之前. 例如：

Ex. 71.

*1) *1) 5 5 *2) *3) 5 ?? ⊕

C VI V—I VI VI VI VI

*1)第一個 VI 重覆三音. 第二個 VI 重覆根音. ——*2)極少用，幾近不許可. VI不用八音位置.——*3)高音部有錯誤的跳進，且是異音進行，故更難寬許〔§72-a〕.

§**104.** 玆將VI的連接法，以優越程度爲序，示之如下：

Ex. 72.

從VI出發： ⊕ 進行到VI：

VI—V VI—II VI—IV VI—I *1) I—VI V—VI *2) II—VI IV—VI

*1)副三和弦不可先同系中的正和弦而出現，〔Ex. 69,*3〕.—*2) 照 §69，法則三，這種進行屬於正當，因爲 VI 屬於主和弦系.

〔注意〕上面的和弦進行表，也須熟記.

§105. 在四聲部和聲，VI的連接情形如下:

Ex. 73.

*1) *2) *3) *4) etc.

C VI—II　VI—IV　I—VI　V—VI

*1) VI 少用五音位置.——*2) 兩大跳作並行進行(高音部與中音部)，因係並行六度，故佳良可用.——*3) 等於和弦反覆，故大跳無礙；比較 Ex. 70, *3.——*4) 異音進行；注意上方只有兩聲部與低音部成反行. 比較 Ex. 70, *4.

練 習 十 二

A. 以四部和聲作下列各種和弦連接；不必顧到節奏，全用四分或二分音符；用各種大調.

IV-II-V-I ‖ VI-II-V-I ‖ I-II-V-I ‖ IV-II-VI-V-I ‖

(3*1) I-II-VI-II-V-I ‖ I-V-II(3)-V-VI ‖ I(3)-VI-IV-V-V-I ‖

I-V(8)-VI(5)-VI(3)-V-I ‖ I(5)-IV-II-VI-VI(5)-IV-V-I ‖

*1)〔譯者注〕數字表示和弦的位置，3 爲三音位置. 餘類推.

〔注意〕一部分的習題，可作"鍵盤和聲" (key-board harmony) 練習，卽在鍵盤上卽席作成，右手彈高方三聲部.

B. 如練習九，用各種大調，自作四小節的樂句.

第十三章　副三和弦與曲調

§106. 應用副三和弦給曲調配置和聲時，須注意下列各點：VI 用來替代 I〔§95〕，去配第一度(較少配第三度)；II 用來替代 IV，去配第四度(少

配第六度)；惟 II 亦用作獨立的和弦〔§96〕，去配本身的第二度(恰如 I 去配第一度，IV去配第五度一般)。

Ex. 74.

度 1 (3) 6 4 2 (6) 2 1 2 3 2 4 3 7 1 2 7

和弦 VI (VI) VI II II (II) V—I V—I II—II V V VI II V

V—VI (V—II) II V V⊕V

(II—VI)

*1)各音是各該和弦中最好的音.——*2) 少用，見 Ex. 73, *1.——*3) 少用，但須看 Ex. 68, *4. 並須記得，當和弦反覆時，其反覆再現之和弦，可用任何位置.

§107. 將這些法則應用到練習十第 18 個曲調上(於正和弦處替代以副和弦)，如下：

Ex. 75.

C VI (I) II (IV) VI (I)

*1) 不能用 II.——*2) 不能用 VI.

§108. 再特別注意第二度，示例如下：

Ex. 76.

C II (IV) VI (I) VI (I) II (IV)

*1) 第二度(d^2)須配以 V 或配以 II，要看其次的曲調音如何而定. 這個 d^2 音可配以 V，亦可配以 II，因為其次的音配以 VI. ——*2) 這個 d^2 音不能配 V，因為 V 不能越過縱線而反覆. ——*3) 其次的音必須配 I，所以這個 d^2 決定配以 V，因為 II-I 須予避免〔Ex.69, *2〕. ——*4) 必須用 V，因為 II 不能從前面的弱拍反覆而來.

III 和弦

§109. III 是三和弦中最後又最弱的一個，因爲在純五度的連環中，它距中心的主和弦最遠〔§32〕.所以，III 極爲少用，用時也受限制. III 惟一安全的(實際也是定要如此的)用法，是當導音下行到第六度時，用來配置導音.這時，III 之後，接以 IV. III 之前，可用 I, VI 或 V.

極少用 III 去配第五度，而接以 VI 或 IV 例如：

§110. 下表指示對音階中七個音，各正副三和弦的用法：

*1)注意第三、六、七各副音，幾乎限用正和弦 (I, IV, V)，各和弦均以三音爲高音.——*2)這種不正規的曲調進行，已在 §46 說過了.不正規的曲調，用不正規的和弦來陪襯.第六度與第七度倘照正規進行，常分別配以 IV 與 V，但它們倘作不正規進行，則須用並行的副和弦，卽分別用 II 與 III.

練習十三

A. 用本章的材料，將練習十中第 1, 2, 3, 4, 7, 10 各題，重配一次和聲.常參閱 Ex. 78.

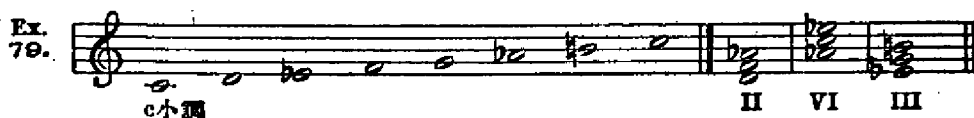
B. 將下列各曲調配置和聲:

13. (答案見附錄)

*1) Ex. 78, *2.——*2)本曲調上凡遇同音反覆,必須變動和弦.——*3)這裏可能用 III,而接以 VI〔Ex. 77-2〕.——*4)這些二分音符,可配以一個和弦,亦可配以兩個和弦(四分音符).——*5)這個第二度必須配 II,不能配 V,因爲倘用 V,則與前和弦(IV)構成異音進行,而這裏曲調上有大跳,就違反 §72-a 的規定了.

第十四章　小調中副三和弦·樂段

§**111**. 小調中 II, VI 與 III 各和弦的各音，必須依照和聲小音階. 例如:



a) II 有一個減五度音程(d^1-♭a^1)，故是減三和弦. 這個和弦極少用原位(所謂"原位"，即根音在低音部).

b) III 有一個增五度(♭e^1-♮b^1)，故是增三和弦. 這個和弦在小調較在大調更少用.

c) VI 是一個大三和弦，在大小兩調其重要性相同.

溫習 Ex.63 下的"注意"，細察該例中降低的第三、第六兩度上所構成的副三和弦的效果.

§**112**. 所以，小調中的 II 與 III，都是不協和弦，現在暫且不用. 小調中三個副和弦，現在只有 VI 可用. 看 §92，該項亦適用於 VI.

樂　段

§**113**. 和弦的連接發展至八個小節時，常分爲兩個四小節的樂句. 第一個樂句稱爲 "前樂句"(Antecedente phrase); 第二個樂句稱爲 "後樂句" (Consequent phrase). 這樣前後兩樂句，便構成"樂段"(Period).

§**114**. 樂段中途兩樂句的隔離，由第四小節强拍上的收束而造成. 這個收束稱爲"半收束"(Semi-cadence); 它與全收束的不同，在於以較隨便的和弦作成.

§**115**. 半收束最普通是作在 V 上 (在 V 前面，用 IV, II, VI 或 I). 但亦可作在任何和弦上，只不能作在 III 上. 甚之可作在 I 上，這時 I 須用三音位置或五音位置，不用八音位置.

半收束的和弦(卽前樂句末最後一個和弦),須較其前面的和弦爲長(與全收束的情形一樣),以便在節奏上產生中斷,敎人覺到前樂句的完結.

樂段也有僅四小節的;這時前後兩樂句均只有二小節〔§65〕.下面爲短樂句的例(二小節的樂句),半收束位在第二小節.

*1)亦可用 VI,放 A 音於低音部.——*2)這個和弦便是半收束的和弦.——*3)作在 VI 上的半收束,稱爲"詐僞"(Deceptive)收束,因爲 V–VI 的連接,是將 V 後所期待的 I,換用了 VI.——*4)這個作在 I 上的半收束,常稱"不全"(Imperfect)收束;它之不能成爲全收束,只在於沒有用八音位置.

§**116**. 後樂句可用任何和弦,開始於前樂句用以開始的同拍上,而用全收束終結於前樂句用以終結的同拍上.兩樂句長度須相等.Ex. 80 所示的前樂句的骨骼,可能演成這樣:

*1)試拿這些四小節的樂段,與練習十中的第 10,11,13 等同是四小節的曲調比較,注意樂句與樂段之間的差異;樂句恆爲無間斷的和弦連續,樂段(或複樂句)則有半收束在其中途.兩者的不同,不在於小節的多寡,而在於半收束的有無.——*2)半收束.——*3)這個後樂句的曲調,與前樂句相似.這是佳良的,但並非必要.參看 §42-c.——*4)全收束.

練 習 十 四

A. 將練習十一中第 6, 7, 9, 11, 12 各題重配和聲，各題中至少用入一次 VI.

B. 以大調自作許多八小節的樂段．並以小調作少數的樂段，用入三個正三和弦，偶爾加入 VI.

C. 根據下面的和弦連接，以四部和聲構成四小節的樂句：

I-V-VI-IV-V-I-V-I

形式如下(節奏、各和弦在小節中的位置、以及和弦反覆等，均隨意)：

1. c 小調，$\frac{2}{4}$ 拍子，開始於强拍.

2. a 小調，$\frac{3}{4}$ 拍子，開始於弱拍.

3. #f 小調，$\frac{4}{4}$ 拍子，開始於强拍.

〔方法〕1. 先定下小節；即在各和弦之間畫記縱線——幾乎任何分畫法都屬可能；惟須保持四小節的數目，並須將收束放在適當的位置． 2. 次定下各小節中曲調音的數目；這便決定了可能需要的和弦反覆，與採用如何的節奏． 3. 隨後寫出低音部，再寫出高音部，最後塡入兩個內聲部.

第十五章 和弦的轉位

§117. 到現在為止，所用的和弦均為"基本形式"(即"原位和弦")(Fundamental form)，根音放在低音部．這種和弦剛强有力，但在連接上不免生硬而欠圓順．所以，改變和弦的形式，非但許可，而且必要.

改變的方法，便是不再將根音放在低音部，而將三音或五音放在低音部．這樣便構成和弦的"轉位"(Inversion)．這曾在§25 提及.

§118. 這樣改變和弦的最低聲部，可使低音不會永遠作大跳，而有機會構成流暢優美的曲調.

§119. 和弦的三音放在低音部時，稱為"第一轉位"(First inversion)．例如：

C和弦 C和弦 G和弦 D和弦 F和弦

Ex. 82.

原位 第一轉位 原位 第一轉位 第一轉位

§**120.** 第一轉位的三和弦，特稱"六和弦"(Chord of sixth)，因爲這時和弦的音程，由低向高，是"低音一三度一六度"(以前原位時是"根音一三度一五度"). 例如:

Ex. 83.

原位 第一轉位

根音 3 5 三音 3 6

故以數字 6 放在低音下，以表示和弦的第一轉位. 即這時低音不再是和弦的根音，而是三音了;根音必須求之於低音的三度下:

C和弦 6 A和弦

六 和 弦

§**121.** 法則一　六和弦常用八音位置(這八音位置仍指原位和弦而言，其餘同此)，即高音部用和弦的根音;倘用五音位置較爲方便，亦可用五音位置; 但極少用三音位置，因爲三音不可同時出現在高音與低音兩聲部. 看 Ex. 84-1.

法則二　六和弦可重覆任何正音(主音、屬音、或下屬音)〔§56-a〕，即可重覆根音或五音，在副三和弦(副三和弦的第一轉位)並可重覆三音. (這些三音與五音，仍指原位和弦的三音與五音而言.)

換言之，六和弦的重覆法則，不如原位和弦的嚴格; 這主要是爲了構成佳良流暢的曲調. Ex. 84-2.

法則三　和弦轉位後，不可省略任何音.

法則四　在强拍處，亦可替代和弦變換(§39)，用和弦轉位；卽不改變和弦本身，僅改變低音．舉例如下：

Ex. 84.

*1)在 C 大調，*c-e-g* 是主和弦，卽 I．三音(*e*)在低音部，還是第一轉位，卽 I_1(讀法爲"一，一")；或記一 6 字．——*2) II(*d-f-a*)以 *f* 爲低音，故是 II_1(讀法爲：二，一)．——*3)V(*g-b-d*)以 *b* 爲低音，故是 V_1(讀法爲：五，一)．——*4)有問題，因重覆三音．——*5)三種重覆法均許可．——*6)重覆導音，不佳．因導音總不可重覆．

§**122.** I，V，IV 與 II 的第一轉位，均屬佳良，可自由使用，但副和弦VI與 III 的第一轉位，應避免．

§**123.** 應用第一轉位的法則於下列和弦進行：
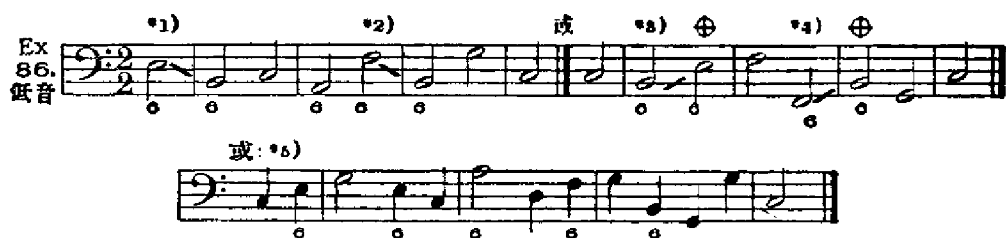
I|V-I|IV-II|V-V|I||

可得如下的結果：

Ex. 85.

*1)V(*g-b-d*)三音在低音部，五音在高音部．——*2)IV(*f-a-c*)，三音在低音部，根音在高音部．——*3)V_1——根音在高音部．——*4)I_1——根音在高音部．——*5)II_1——根音在高音部．——*6)在完全的樂句(卽在樂曲中可獨立的樂句)，構成收束的兩和弦，均不可轉位．

又可作成這樣(僅低音部)：



*1)在完全的樂句〔Ex.85,*3〕,第一個和弦不可轉位.——*2)下行跳入導音,許可〔Ex.34〕.——*3)這個進行違反§63的規則.——*4)上行跳入導音,錯誤〔Ex.35〕.——*5)本例指示原位和弦及其轉位,如何在同拍中作爲反覆而出現.

練 習 十 五

A. 作四小節的完全樂句;用 A 大調、♭E 大調、F 大調與 D 大調;$\frac{3}{4}$ 拍子;用下列和弦:

I | I-I-VI | V-I-IV | I-II-V | I ||

不時插入六和弦,如 Ex. 85 與 Ex. 86 所示.記著,VI 不可轉位.又第一個和弦與最後兩個和弦,都不可轉位.每次碰到六和弦時,均在其低音下記一 6 字,如 Ex. 85 與 Ex. 86 一樣.

B. 作四小節的完全樂句;用 e 小調、d 小調、b 小調與 f 小調;$\frac{4}{4}$ 拍子;用下列和弦:

I | V-V-I-I | IV-IV-V-V | I-VI-IV-V | I ||

與上面一樣用入六和弦.

第十六章　六和弦與曲調

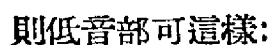
§124. 現在來講如何應用六和弦給曲調配置和聲.先照一般法則,決定和弦;然後視曲調音(高音)如何,決定低音部用和弦的根音(原位)還是三音(六和弦).

高音部爲和弦的三音或五音時,低音部常用根音(原位);高音部爲和弦

的根音時,低音部極多用三音(六和弦);高音部爲五音時,低音部較少用三音.溫習 §121,法則一.

§125. 假定練習十三第一個曲調(稍加改變)決定用如下的和弦:

♭B I I V I — IV IV V — VI IV V V I
I II



則低音部可這樣:

Ex. 87.

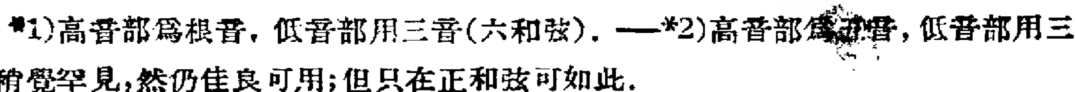
I_1 I_1 IV_1 IV_1 II_1

♭B 6 6 6 6 6
*1) *2) *2) *1) *1)

或:

I_1 V_1 I_1 V_1 IV_1 V_1

6 6 6 6 6 6
*1) *2) *1) *2) *1)



*1)高音部爲根音,低音部用三音(六和弦).—*2)高音部爲三音,低音部用三音,稍覺罕見,然仍佳良可用;但只在正和弦可如此.

§126. 轉位的其他重要優點,是使和弦連接容易化.原位三和弦中一切不許可的連接,倘將兩和弦中後一和弦轉位(或兩和弦均轉位〔詳§127〕),便變成可用.舉例如下:

Ex. 88.

? 佳 ? 佳 ?? 佳 佳

C V IV V IV_1 II I II I_1 VI I VI I_1

etc.



連續六和弦

§127. 據上項(§126)所述,則各六和弦可用任何次序互相連接.這種成串的六和弦在樂曲中很常見,且極有效果;但須依從下列規則:

a) 低音部須順著音階而進行,至多只能作小跳.一個六和弦以一大跳進入另一六和弦,甚爲少見(但並非完全不用,看 Ex. 85,第三樂句,第三、四兩和弦; Ex. 86,第一、二與第四、五、六各和弦).

b) 儘可能用八音位置,使低音部與高音部成連續六度.

c) 不可使四個聲部作完全一致的並行,以免發生連續八度與五度.

d) 此外,避用的 VI_1 與 III_1 (§122)亦可出現在這種成串的六和弦間,即它們可接以其他六和弦.舉例如下:
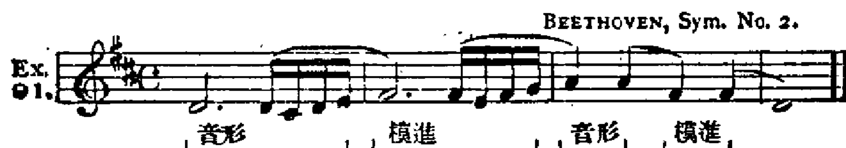
*1)這裏亦可用六和弦 (I_1),但在這許多轉位之後,用原位三和弦較佳;同時,III_1-VI 是正當的.——*2) VI_1 與 III_1 用在成串的六和弦間(§127-d).——*3)各六和弦均用八音位置(§127-b).——*4)注意下中音部跳進,以避免與他聲部構成連續八度與五度(§127-c).——*5)四聲部不可作完全一致的並行(§127-c),這是嚴格的聲部作法上重大的錯誤.——*6)低音部順著音階而進行(§127-a).

模進
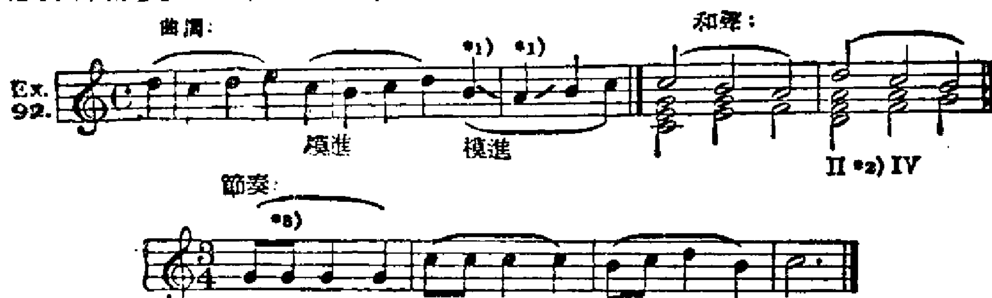
§128. a) 一"音形"(Figure)在原音上反覆再現,稱爲"反覆"(Repetition).例如:

b) 一音形在較高或較低的音上反覆再現,稱爲"模進"(Sequence).例

如:



§**129**. 這些相對稱的再現,可使任何不正規的曲調進行、和聲進行以至節奏變化,都變成正當可用. 看 §52. 例如:
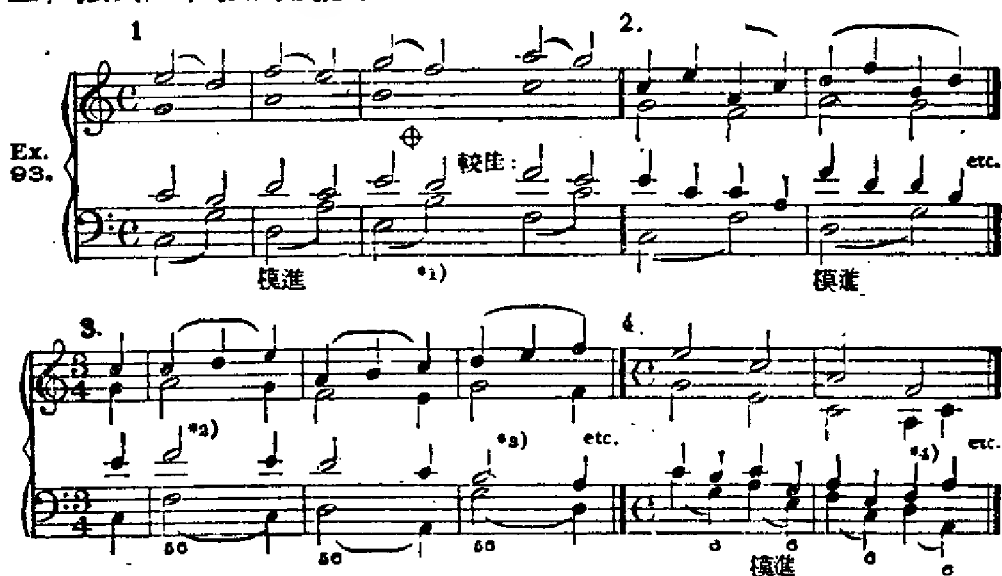


*1)這原是曲調上極不正規的進行(7-6-7)〔§63〕,但因發生在模進上,就變成正當. ——*2)這是和聲上不正規的進行(同系和弦由副和弦進行至正和弦)〔Ex. 69, *3〕,因係前小節的和弦的模進,就變爲正當. ——*3)不正規的節奏, 因反覆而正常化〔Ex. 22,*3〕.

§**130**. 四個聲部一齊作模進時,便構成和弦的模進, 如上例 *2.

模進中的和弦,可不顧通常正規的和弦連接法, 只是不可用導音上的三和弦〔Ex. 19,*2〕. 遇到發生這個和弦,可將模進停止或變動.

模進很少超過三次(四次爲極限). 又模進在小調較在大調少用. 舉例如下(三和弦與六和弦的模進):



*1)這是導音三和弦．這時可將模進改高一度．——*2) 這是在同低音上連用三和弦與六和弦．數字56，指明和弦的變動，並指明高音部由五音進行至六音．——*3) 這裏模進移到意外的較高的音上；同時兩內聲部互換位置；但全體的和聲仍與原音形一樣．——*4)內聲部變動．

練 習 十 六

A. 將練習十中第 1,2,3,4,8 各題，練習十一中第 2,4,6，各題，練習十三中第 2,3,5 各題，用三和弦與六和弦重配一次和聲．

B. 將下列各曲調配置和聲：

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.（答案見附錄）

*1)半收束〔§115〕.——*2)II一經轉位，可自由用在小調中.看 §112，§126.在小調，即III_1 亦可使用，不過可用的機會甚少罷了.——*3)這裏倘其次的和弦是V_1，則可用VI_1〔§127-d〕.——*4)方括線下的各音，須配以連續六和弦.溫習 §127.——*5)照前面的音形，配以模進的和弦〔§130〕.——*6)不正規節奏因次小節的再現而變成正當；第五、六小節同〔§192〕.——*7)這個曲調中，凡反覆音均配以不同的低音.

c. 將下面各例，在鍵盤上(即用鍵盤和聲)作正確的模進:

1 2. 3. 4.

第十七章 四六和弦

§131. 和弦的五音放在低音部時,稱爲"第二轉位"(Second inversion). 參看 §119. 如例:

Ex. 94.

C和弦 F和弦 D和弦 A和弦

根音 三音 五音 根音 五音 五音 五音

原位 第一轉位 第二轉位 原位 第二轉位 第二轉位

etc.

§132. 三和弦的第二轉位,特稱"四六和弦"(Chord of six-four), 因爲這時和弦的音程,由低向高,是"低音一四度一六度"如下:

Ex. 95.

原位 第一轉位 第二轉位

根音 三音 五音 4

故以數字 $\frac{6}{4}$ 放在低音下,以表示第二轉位. 這時的低音不再是和弦的根音,亦不是三音,而是五音了. 根音必須求之於低音五度下:

Ex. 96.

C和弦 6 A和弦 $\frac{6}{4}$ F和弦 〔參看§120〕

主 四 六 和 弦

§133. 第二轉位是和弦中最輭弱者(但並非最無用者);因此,有許多限制. 第二轉位不能用以代表它本來的原位和弦,而只能用作和聲的裝飾. 最佳的四六和弦,是主四六和弦 (主三和弦的第二轉位), 卽I_2 (讀法爲"一,二";參看 Ex.84,*1).

§134. 主四六和弦 (I_2) 可與同低音上的三和弦(卽 V)相連接, 孰先孰後不拘.

這種連接可放在樂句與樂段的任何處所，而以放在半收束處與放在全收束之前者,特別重要.舉例如下(大小調同):

Ex. 97.

*1)這個和弦不能產生眞正的主和弦的印象，只覺得是屬和弦的臨時的裝飾.——*2)注意數字.當低音持續著而上面的和弦變動時，必須有適當的數字來記明.這裏 $\frac{5}{3}$ 表示主和弦.——*3)低音越過縱線而反覆,觸犯§121,法則四.卽 V-I_2-V 這種連接,不能由弱拍至強拍.

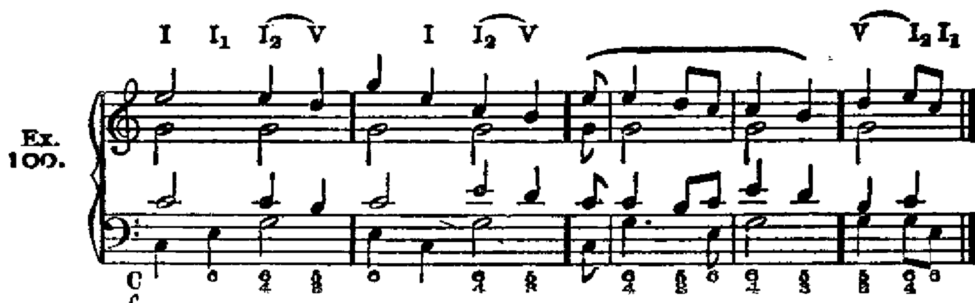
§135. I_2-V 如何用在半收束處,與用在全收束前,可在下舉四小節的樂段上見之:

Ex. 98.

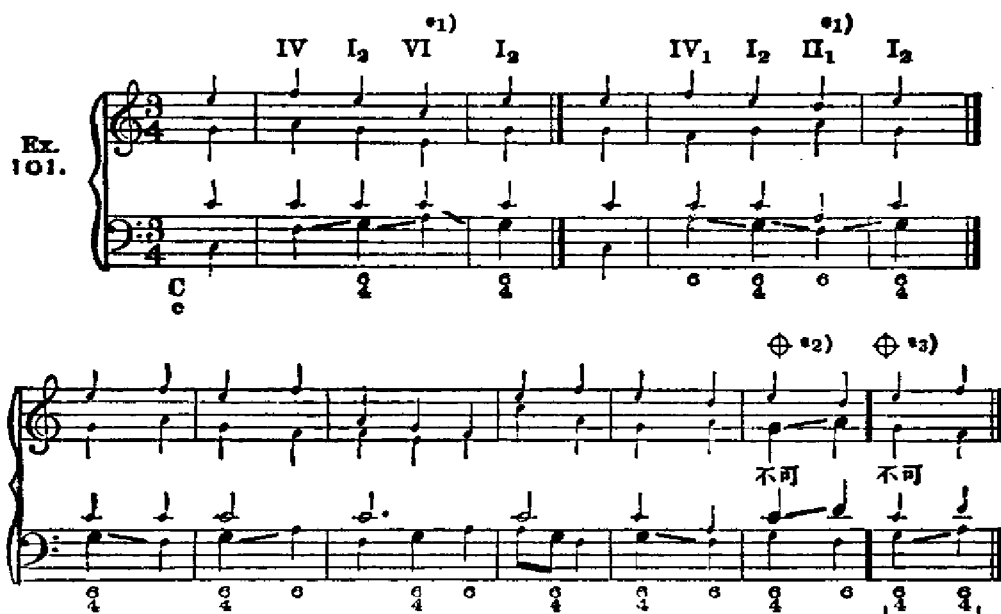
§136. 主四六和弦又可與同和弦的其他形式(原位或第一轉位)相連接,作爲和弦反覆;孰先孰後不拘.例如:

Ex. 99.

這種連接法又可與前一種連接法(同低音)混合使用.例如:



§**137.** 最後，主四六和弦又可與較高或較低一度的低音上的三和弦或六和弦相連接，孰先孰後不拘；即低音順著音階作級進(按度進行)．例如：



*1)VI-I_2 與 II_1-I_2 都是例外的和弦進行，因轉位而正當化者．——*2)這種連續五度，在大調必須避免．大調中 I-II 或 II-I 的一切進行，須特加注意．但在小調，兩個五度音程中有一個不是純五度 (II 中是減五度)，故這種連續五度許可使用．——*3)四六和弦不像六和弦可繼續出現，因爲低音上和弦的五音連續進行，有孱弱之感．

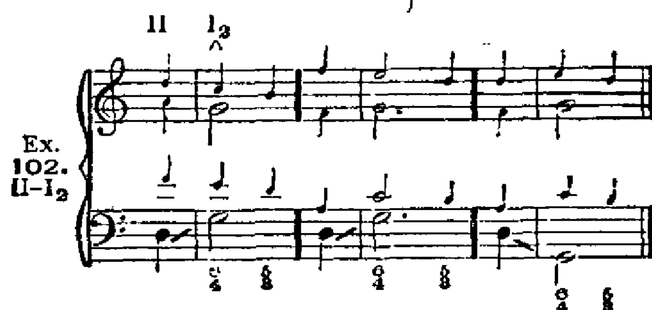
§**138.** 上述的主四六和弦的三種連接法，是一切四六和弦連接的準繩．故下面的法則適用於所有的四六和弦：——

法則一　除和弦反覆外，四六和弦低音的前後均不用跳進．即四六和弦的低音，不是保持同音，便是級進，或在原和弦中作跳進．

法則二　四六和弦僅與三和弦或六和弦相連接，不與其他四六和弦連接.

法則三　四六和弦幾乎都重覆低音(和弦的五音). 又四六和弦不省略任何音〔參看§121，法則三〕.

§139. 對於上舉的法則一，有一個例外，便是在大調上，II 進行到强拍上的 I_2 時，低音可跳進.例如：



練　習　十　七

A. 用四聲部寫出下列各和弦連接，至少用四個不同的大調：

$$V\text{-}I_2\text{-}V;\ I\text{-}I_2\text{-}I_1;\ IV\ |\ \hat{I}_2\text{-}V;\ VI\text{-}I_2\text{-}I_1;$$

$$IV_1\text{-}I_2\text{-}VI;\quad II_1\ |\ \hat{I}_2\text{-}V;\quad II\ |\ \hat{I}_2\text{-}V.$$

B. 將上面各和弦連接(除最後一個外)，改爲同主音小調來彈奏.

C. 根據下列和弦連接，用 g 小調、a 小調、♯f 小調、與 ♭b 小調，作成四小節的樂句：

$$\tfrac{3}{4}\ I\ |\ V\text{-}I\text{-}V\ |\ I\text{-}I\text{-}I\ |\ IV\text{-}I\text{-}V\ |\ I\ \|$$

不時用 I_2 來代替 I.

D. 根據下列和弦連接，用 F 大調與 D 大調，作成四小節的樂句：

$$\tfrac{4}{4}\ I\ |\ IV_1\text{-}I\text{-}II_1\text{-}I\text{-}V\ |\ VI\text{-}IV\text{-}I\text{-}V\ |\ VI\text{-}I\text{-}I\text{-}I\ |\ I\text{-}V\text{-}I\ \|$$

在適當或必要之處，用 I_2 以代 I

第十八章　其他四六和弦

§140. 次重要又次常用的四六和弦，是下屬四六和弦(下屬和弦的第二轉位)，即 IV_2. 處理法如下:

第一種連接法(§134)　第二種連接法(§136)　第三種連接法(§137)

Ex. 103. IV_2

C I IV_2 I

§141. 屬四六和弦(V_2)雖屬正和弦，卻是最輭弱又最不通用的第二轉位中的一個. 不像 I_2 與 IV_2 似地通用於强拍與弱拍，V_2 常只用於弱拍(或拍中弱部)，且大抵限於低音級進. 例如:

第一種連接法 第二種連接法　第三種連接法(佳)

Ex. 104. V_2

*1)　*2)　*3)

C II V_2 II　I　I_1

*1)錯誤，因爲曲調進行與和弦連接，均屬錯誤. ——*2)四六和弦在一個三和弦及其第一轉位之間，作爲"經過和弦"(Passing chord)而出現. 這種四六和弦，能夠構成，便有佳效. 以同法構成的 I_2，可於 Ex. 101, 第二行，第三小節見之. ——*3)四六和弦在兩個六和弦之間，作爲經過和弦而出現；亦佳，但不如前者之常用.

§142. 各個副四六和弦均少用. 其中最佳者，要算 II_2; 其連接法如下:

第一種連接法　第二種連接法　第三種連接法(少用)

Ex. 105. II_2

C VI II_2VI　II　V

*1)經過和弦〔Ex. 104,*2〕;但少用.

§**143.** 次爲 VI_2, 尙佳;作爲經過和弦時特佳. VI 的第一轉位雖極少用〔§122, §127-d〕,但其第二轉位卻富有佳效.例如:

第一種連接法　第二種連接法　第三種連接法(佳)

Ex. 106. VI_2

VI

*1)經過和弦〔Ex. 104,*2〕.

§**144.** III_2 非常少用;只能在 I 之後,用作經過和弦.例如:

第三種連接法

Ex. 107. III_2

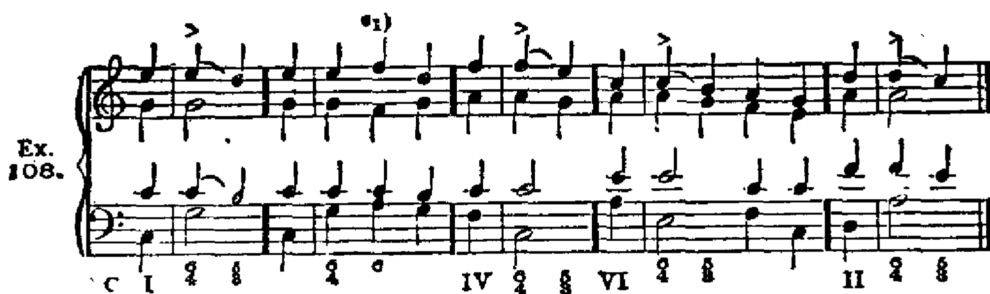
*1)三和弦的低音下行一度,進入四六和弦;這種連接常用在一拍間.注意這時三和弦的根音不可重覆,以免與四六和弦的低音抵觸.並看 Ex. 101 第二行,第四小節; Ex. 103 最後小節; Ex. 106 最後小節.

§**145.** 上舉各例均爲大調;但除了有 II 或 III,或有 6-7 或 7-6 連續進

行者外，均同樣適用於小調；卽可將其第三度與第六度降低半音，變作小調.

有 II 或 III，或有 6-7 或 7-6 連續進行者，則限於大調. 例如: Ex. 103，第三種連接法，在小調認爲有問題，因爲例中 II 未曾轉位〔§1'2；練習十六，*2〕. 又如 Ex.104，最後小節(高音部 7-6 進行)；Ex. 105，第三種連接法(高音部 6-7 與低音部 7-6 進行)；Ex. 106 全體；Ex. 107；各例均只在大調時佳良.

§146. 強拍上的四六和弦，有進入同低音三和弦的強烈傾向. 例如:
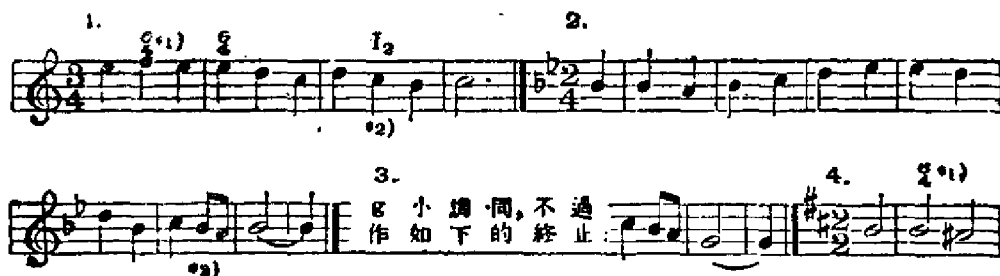


*1) 這個 IV_1 聽起來像一個臨時插入的和弦，僅將 I_2-V 的自然進行遲延一下而已.

練 習 十 八

A. 用原位三和弦及其二種轉位，將練習十中第 1,2,3,5,16 各題，練習十一中 1,6,12 各題，練習十三中第 1,5,6 各題，與練習十六中第 2,4 各題，重配和聲. 先溫習 §138，注意法則三.

B. 各題配置和聲:



*1) 數字 $\frac{6}{4}$ 指明可用四六和弦. 但可完全自由；卽學習者可不管這些數字，一遵自己的判斷與愛好來配置和聲. ——*2) 這是半收束處的四六和弦〔§135〕.

5.

6.

7.

8. (答案見附錄)

10.

11.

*2)這是半收束處的四六和弦〔§135〕.——*3)半收束.——*4)連續六和弦〔§127〕.

第二篇　不協和弦

引　言

§147. 由三個音構成的基本和弦，可加入另一高三度的音，以事擴充；這曾在§26述過.這樣構成的四音和弦,特稱"七和弦"(Chord of the seventh)，因爲新加入的音，距根音爲七度音程．這個加入的音，使新成立的和弦與協和的三和弦，在用音的範圍上、和聲效果上、以至應守的規則上，都有所不同:
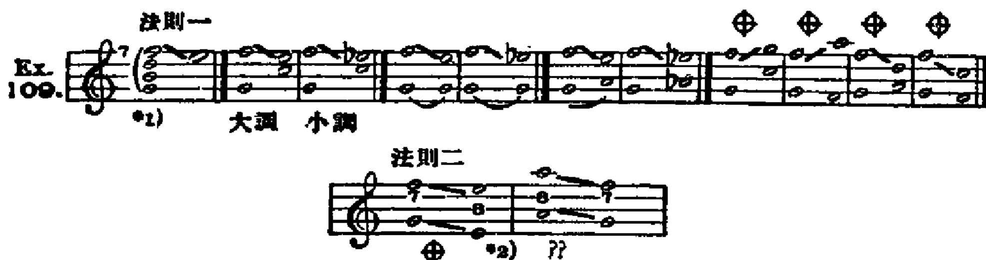


§148. 七度是不協和音程〔§23〕，故這音程的用入，使協和弦變爲不協和弦,使單純的三和弦——有獨立性的基本和弦，變爲不安定、不能獨立的和弦.關於不協和弦的一般情形,已見 §27,可參閱．此外尙須遵守下列特殊的法則:

§149. 法則一　七和弦的七音，必須順著音階下行一度．這叫做"解決"(Resolution).

法則二　七度音程不可與八度音程連續進行．這種七度至八度的連續進行(或八度至七度的連續進行),與連續八度同樣,須加避免.

法則三　七和弦的七音不可重覆.舉例如下·



*1)在 *g-b-d-f* 和弦，*f* 是和弦的七音,各項法則便針對這個音而發．——*2)這種連續進行稱爲"不均等八度"(Unequal octave).

不協和弦的等級

§150. 音階上所有的音，除導音外，均可作爲三和弦的根音，已如前述〔§31〕；但是，只有四個音可作爲不協和弦的眞正的根音．這些不協和弦，依音關係的原則〔§9〕，在主音上方各作純五度的間隔而構成；並照其在五度關係上的次序而分等級．如下：

Ex. 110.

屬和弦 即第一級不協和弦
第二屬和弦 即第二級不協和弦
第三級 第四級
*1) 主音
C. I V II VI III
純五度 *2)

*1）也許有人以爲第一級又最佳的不協和弦，應當是主和弦的不協和弦．但須注意，主和弦倘攙入不協和的音，卽刻失去其獨立性、及對它特顯重要的安定性．故主和弦上必爲協和弦，而第一級不協和弦須求之於主和弦之外，卽須成立在屬和弦上．（主三和弦上方或下方倘加入另一個三度，便不再是主和弦，而變成第三級不協和弦了．）〔譯者注〕由主和弦上方加入三度而成的七和弦（如 *c-e-g-b*），著者認爲是不完全的（卽省去根音的）$\overset{9}{\text{VI}}$，歸入第三級不協和弦．——*2）第三級與第四級不協和弦極少用，因爲它們幾乎與本調失去連繫．

第十九章　屬七和弦

§151. "屬七和弦"（Dominant-seventh）便是在屬音上構成的七和弦，卽在屬三和弦上再加入三度．

a）與 §69 法則三一樣，屬七和弦的自然傾向，是進入主和弦系，卽解決於 I（或其轉位）或 VI（僅原位）上．

b）屬七和弦解決於 I，稱爲"正常"（Normal）解決；解決於 VI，稱爲"詐

僞"解決〔參看 Ex. 80,*3〕.

c)屬七和弦的形式與一般處理法,在大小兩調並無差異〔參看§90,§92〕.

d)在 $\overset{7}{V}$-I 進行,倘兩和弦均爲原位,則常有一和弦省去五音而重覆(或再重覆)根音.舉例如下:

Ex. 111.

大調 小調 $\overset{7}{V}$ *0) *1) C c 7 $\frac{8}{7}$

正規解决 $\overset{7}{V}$-I: *2) 7 I *3) *4) *5) *6) 7 $\frac{6}{4}$ *7) I_1

詐僞解決 $\overset{7}{V}$-VI: *8) 7 VI *9) VI I

*1)記作 $\overset{7}{V}$,讀法爲"五,七".——*2)這裏,$\overset{7}{V}$ 有五音(d),故 I 省去五音(g),兩度重覆根音〔§151-d〕.——*3)$\overset{7}{V}$ 省去五音,I 保留五音.——*4)倘導音下行至 g〔Ex. 48,*2〕,則兩和弦均可保留五音.次一小節雖可能,卻有問題.——*5)七音可放在任何聲部.——*6)$\overset{7}{V}$ 可解決於主四六和弦上,這時低音部保持同音.——*7)$\overset{7}{V}$ 不能解決於 I_1,因爲這會發生不均等八度〔§149,法則二〕.——*8)在詐僞解決,兩和弦均不省五音.——*9)所有這些實例,均同樣適用於小調.和弦的七音,不是作半音下行(在大調),便是作全音下行(在小調).

§152. 屬七和弦的七音如何導入,幾乎完全自由,但可分爲下列數式:

嚴格 由高一度導入 由低一度導入 預備 自由 由跳進導入

Ex. 112.

*1)在下中音與低音部之間，發生連續五度；但這是許可的，因爲兩個五度中的一個(b-f^1)，不是純五度，而是減五度．參看 Ex. 101,*2.——*2)比較Ex.68,*4.——*3)比較 Ex. 51,*1.從下屬和弦進行到屬和弦時，屬和弦用 $\overset{7}{V}$ 較用V稍佳.——*4)跳進而入七音，最好由下方出發〔Ex. 34-3〕.

練 習 十 九

A. 以四部和聲，在所有的大調與小調上，寫出 $\overset{7}{V}$；用兩種解決 ($\overset{7}{V}$-I 與 $\overset{7}{V}$-VI).

B. 在鋼琴上卽席奏出這些和弦的連接.

C. 以各種大調或小調，各種拍子，各種節奏，寫出下列各收束:

$$\text{I-V-}\overset{7}{\text{V}}\,|\,\text{I}\,\|\;\text{IV-I}_2\text{-}\overset{7}{\text{V}}\,|\,\text{I}\,\|\;\overset{8}{\text{II}}\text{-VI-}\overset{7}{\text{V}}\,|\,\text{I}\,\|\;\overset{6}{\text{III}}\text{-IV-}\overset{7}{\text{V}}\,|\,\text{I}\,\|$$

$$\text{VI-II}_1\text{-}\overset{7}{\text{V}}\,|\,\text{I}\,\|\;\overset{7}{\text{V}}\text{-VI-IV}_1\text{-}\overset{7}{\text{V}}\,|\,\text{I}\,\|$$

第二十章 屬七和弦及其轉位

§153. 三和弦有轉位，同樣，七和弦亦有轉位；其方法亦復相同，卽將三音、五音或七音放在低音部．溫習 §117, §118.
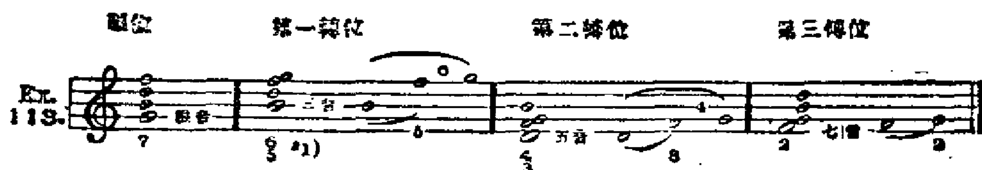
§154. 屬七和弦的轉位法如下:

a) 以三音爲低音時，爲第一轉位．這時根音與七音在低音上方，距低音爲六度與五度的音程；故特稱"五六和弦"(Chord of the six-five).

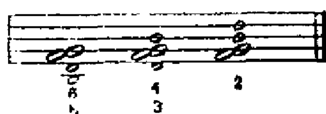
b) 以五音爲低音時，爲第二轉位．這時根音與七音在低音上方，距低音爲四度與三度；故特稱"三四和弦"(Chord of the four-three).

c) 以七度爲低音時，爲第三轉位．這時根音以二度的音程位於低音之

上;故特稱"二和弦"(Chord of the second).舉例如下:



*1)完全的數字(並包括 d^2 音)應是 $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$;但僅需指明根音與七音便可,因爲祗這兩音便可決定和弦的名稱與性質.這兩音(例中 f^2-g^2 兩音)互相毗連,而易辨認.在第一轉位,兩音在和弦的頂上;第二轉位,它們在和弦的中部;第三轉位,它們在和弦的底層.如下.
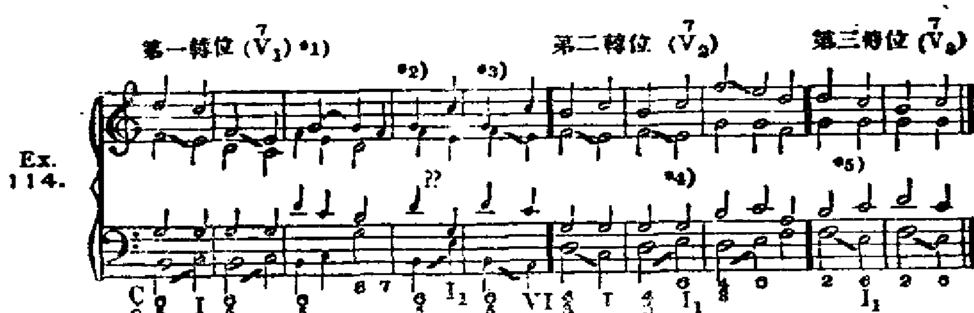


§**155.** 屬七和弦的這幾種形式,在和聲上非常重要;雖在效果上僅有些少的差別,但它們各有顯著的特徵.這種特徵對於精細的作曲者,甚爲有用.其處理法如下:

法則一　七音解決法如前,按度下行.

法則二　在各種轉位,各音均不得省略.
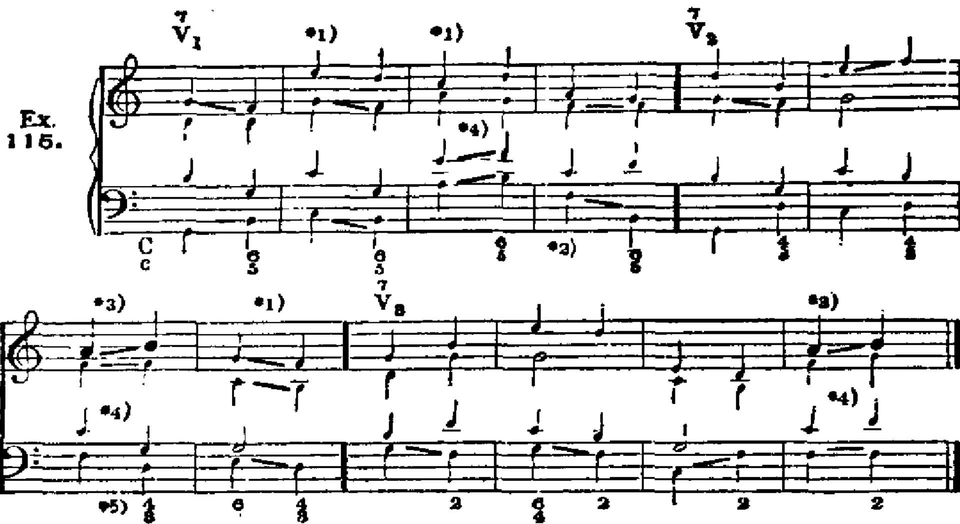
法則三　$\overset{7}{V}$ 的轉位,幾乎限於正常解決(進入 I 或 I_1),只有原位 $\overset{7}{V}$,纔可進入 VI.

法則四　在大調與小調,處理法相同.舉例如下:



*1) $\overset{7}{V_1}$ 讀法爲"五,七,一".—*2)低音部有從導音出發的不良的跳進.—*3) $\overset{7}{V}$ 的第一轉位作詐僞解決,進入 VI,只在大調時可能,且極少用.這時必定發生連續五度(本例在中音與低音部之間);但因爲兩個五度中有一個係減五度 (B-f^1),故許可使用.——*4) $\overset{7}{V}$ 的第二轉位可解決於 I 或 I_1.解決於 I_1 時,I 的三音常須重複.——*5)第三轉位,只能解決於 I_1,因爲七音在低音部.

§156. 轉位的 $\overset{7}{V}$ 的導入,與原位 $\overset{7}{V}$ 無異.例如〔試與Ex.112比較〕:



*1)這些地方均發生連續五度，但因爲有一個五度爲減五度 (*b-f*)，故均許可.——*2)下行跳入導音,佳〔Ex. 34-1〕.——*3) Ex. 112, *3.——*4)只可用於大調.——*5)〔譯者注〕三和弦的第二轉位,低音不可跳進〔§138,法則一〕,但在屬七和弦,卻不受此拘束.

練 習 二 十

A. 以四聲部寫出下列各和弦連接(高音隨意).G大調與g小調: $I-\overset{7}{V}_1-I$; F 與 f: $I_1-\overset{7}{V}_1-I$; D 與d: $IV-\overset{7}{V}_1-I$; ♭B: $VI-\overset{7}{V}_1-I$; $I-\overset{7}{V}_1-VI$; A 與 a: $I-\overset{7}{V}_2-I_1$; ♭E 與 ♭e: $I_1-\overset{7}{V}_2-I$; E 與 e: $IV-\overset{7}{V}_2-I$; $II_1-\overset{7}{V}_2-I_1$; ♭A: $V-\overset{7}{V}_3-I_1$; B 與 b: $I_2-\overset{7}{V}_3-I_1$; ♯F 與 ♯f: $I-\overset{7}{V}_3-I_1$; ♭D: $IV-\overset{7}{V}_3-I_1$; ♭G: $II_1-\overset{7}{V}_3-I_1$.

B. 在鍵盤上即席彈出這些和弦.

第二十一章 屬七和弦及其轉位與曲調

§157 應用屬七和弦及其轉位來配置曲調的和聲,必須注意下列各事:
a)第一,$\overset{7}{V}$ 只是屬三和弦的擴充,故可用以代替 V,配置音階的第五、第

七與第二各度.例如:

1. 用屬和弦

Ex. 116.

C　V　V_2　V_1　V　V

2. 同一曲調,用屬七和弦

$\overset{7}{V}_2$　$\overset{7}{V}_1$　$\overset{7}{V}_2$　$\overset{7}{V}$　$\overset{7}{V}$

把上面兩例詳細比較,便知和弦基礎完全相同,只是2例每逢屬三和弦均加入七音.這樣作法雖不是全可實行或必須,實際卻常如此.

b)第二,$\overset{7}{V}$ 中除了屬三和弦的各音之外,尚有附加的七音,這音是音階的第四度.所以曲調上第四度不僅可配下屬和弦系(IV與II),且可配以屬七和弦. 決定用那一種和弦,主要是憑於第四度的進行.用 $\overset{7}{V}$ 去配第四度,只在第四度順著音階下行一度時纔可.換言之,曲調4-3進行,適於配 $\overset{7}{V}$-I (或 $\overset{7}{V}$-VI) 的和弦.至於轉位,則視低音部如何進行而定;第三轉位不可能,因為七音已在高音部.例如:

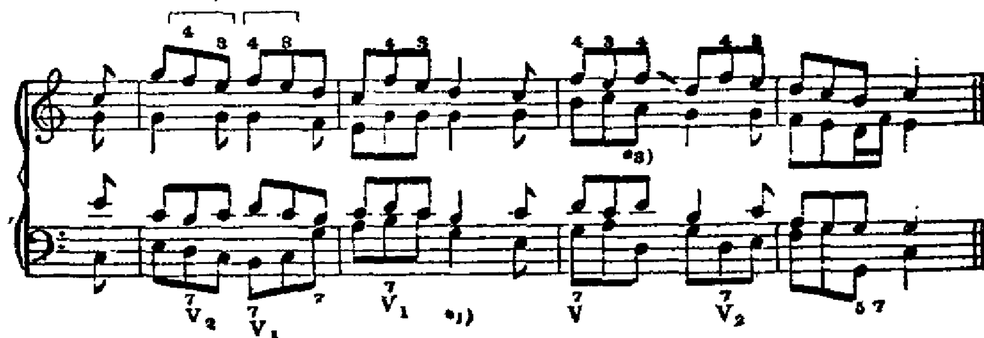
1. 用下屬和弦

Ex. 117.

C　IV　IV_1　IV　*1)　II　IV　IV_1　*2)

*1)半收束處不宜用屬七和弦. 在這個停頓處,倒是用協和弦(即屬三和弦)較佳,因為它較少動性.——*2)連續六和弦〔Ex.89〕.

2 同一曲調,用屬七和弦



*1)半收束處不宜用屬七和弦.在這個停頓處,倒是用協和弦(即屬三和弦)較佳,因爲它較少動性.——*3)曲調上這個第四度,必須配II或IV,因爲它跳進至 d^2 音.

練習二十一

A. 用 $\overset{7}{V}$ 及其轉位,配置下各曲調的和聲.配時可參考下面的摘要:

度: 1 2 2 3 4 4 3 5 5 6 注意 7 注意

C I VI etc. II_1 etc. I etc. IV_1 II etc. $\overset{7}{V}$ $\overset{7}{V}_1$ $\overset{7}{V}_2$ etc. etc. IV etc. IV-$\overset{7}{V}$ V $\overset{7}{V}$ etc. III – IV

1.

$\overset{7}{V}_2$

2.

3.
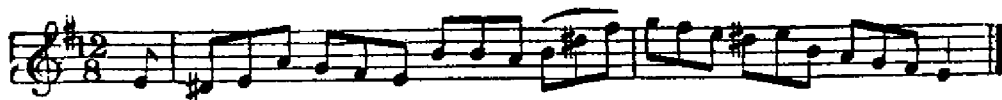
II_1

*1) V
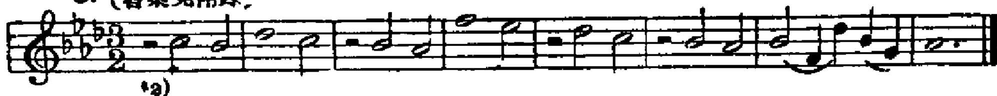
4.

5.

6.



8. (答案見附錄)
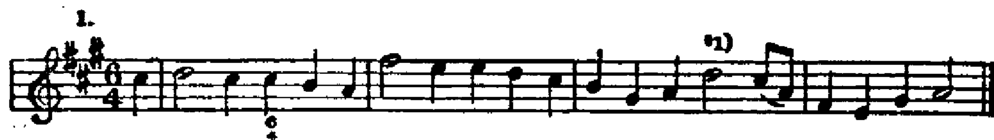


*1)譜上V記號表示半收束.半收束不宜用屬七和弦〔Ex. 117,*1〕.——*2)在每個休止符處,低音部開始於第一拍(用全音符);上方三聲部,在第二拍一齊出現.
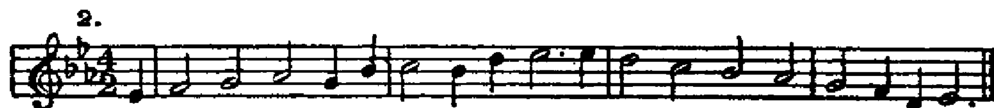
B. 重配練習十第 2,7,12,16 各題; 練習十三第 4, 9 各題; 練習十六第 2,8 各題;練習十八第 2,5,7 各題.

練 習 二 十 二
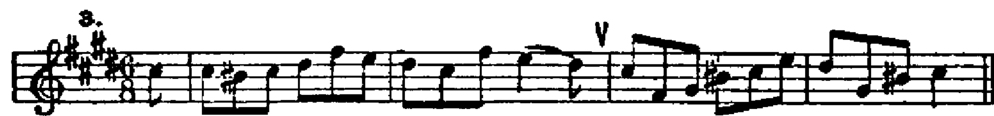
1.
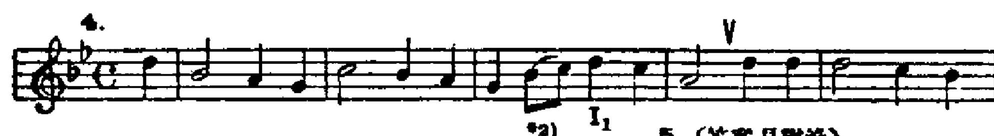


2.



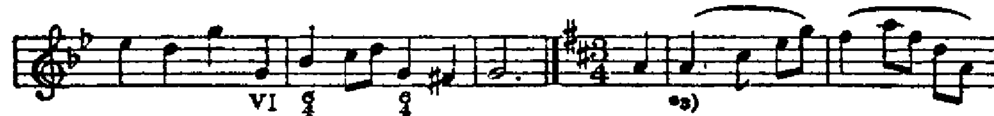
3.



4.

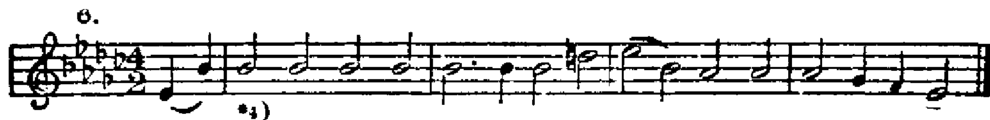


5. (答案見附錄)





*1)用一個和弦或兩個和弦，隨意. ——*2)兩音配一低音(♭e). 這是同低音上三和弦與六和弦的連接〔Ex. 93,*2〕.——*3)弧線照例表示保持同一和弦.低方各聲部可變動(變動內聲部,或變動低音部,卽轉位),亦可持續不變. 而以不變較佳(這時各聲部間,可不必顧及如何重覆)，因為對這種跳盪的曲調，應儘量配以平穩的和聲.
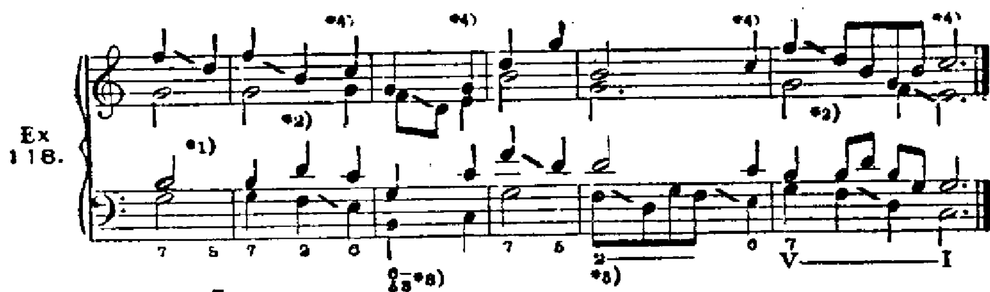


*4)這曲調中所有的反覆音,必須配以不同的低音.

第二十二章　屬七和弦七音的自由進行

§158. 當屬和弦反覆出現時,其七音可作如下的自由進行:

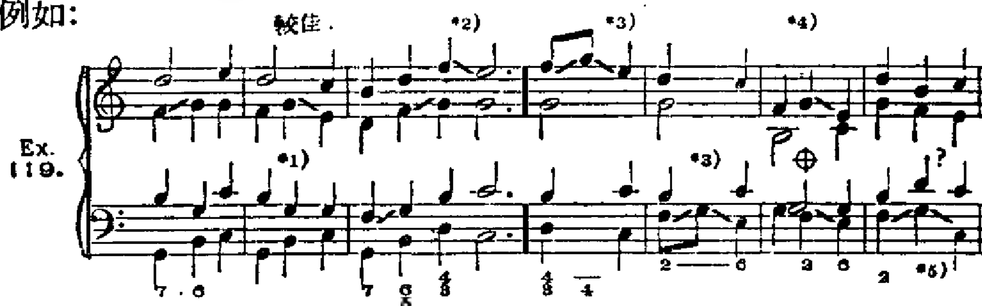
a) $\overset{7}{V}$ 反覆使用時, 七音可下行進入該和弦中任何一音上. 這在任何聲部都屬可能. 例如:



*1)七音消失; $\overset{7}{V}$ 變成了 V ——同和弦的另一形式. ——*2)這裏七音轉移到別的聲部上. ——*3)注意數字的記法. 這些數字指示所有重要的音, 同時常指明各音進行的狀態. ——*4)屬和弦反覆後,仍解決(或進行)到適當的和弦上.

b)極少在和弦反覆時,七音上行;這僅限於內聲部.

倘在外聲部七音上行,則必須即刻折回,進入解決音(七音所解決的音)上. 例如:



*1)這所以較佳者,因爲七音上行之後,即折入解決音上. ——*2)七音解決在最後一次出現時. ——*3)在外聲部七音倘上行,必須即刻進入解決音上. ——*4)這是錯誤的,因爲兩聲部均進入解決音,造成不均等八度〔§149, 法則二〕. ——*5)七音上行之後,尤其在低音部,必須進入解決音上.

練習二十三

1)記有弧線處，均用一個低音.——*2)這曲調中所有反覆音，均配以不同的低音.——*3)低方各聲部力求平穩.可用一個低音，但並不一定如此.當曲調作分解和弦進行時，偶或作不正規的重覆，亦所許可，卽使重覆七音或導音，均無關係〔參看練習二十二，*3〕.

練習二十四

照下面的和弦連接作四小節的樂句，交換用三拍子與二拍子，至少用四個不同的調(各種大調與小調)；各V和弦的節奏、和弦形式(指V或$\overset{7}{V}$與和弦位置，如三音位置、五音位置等)、以至何種轉位，均隨學習者之意．看練習十四，C的“方法”．

I-V-V-V-I-V-I-IV-II_1-V-V-V-V-I

第二十三章　七音停滯與上行解決
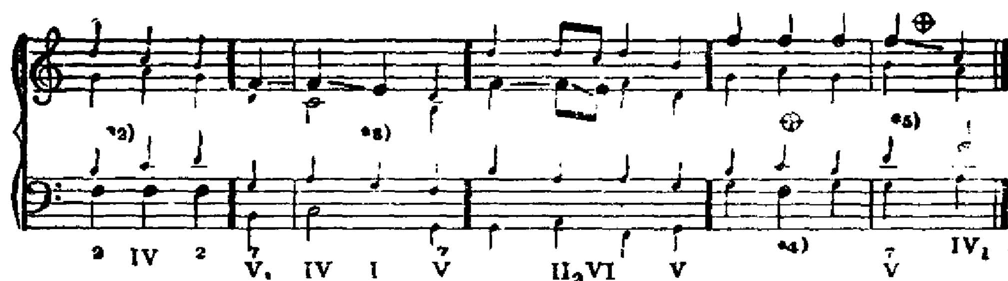
§159. 屬七和弦的七音，除和弦反覆時可作自由進行外，尚有兩種更不正規的情形，即七音停滯與上行解決．

§160. 當$\overset{7}{V}$進入下屬和弦系(IV或II)時，$\overset{7}{V}$的七音應保持在同一聲部，即停滯在同一聲部；這種七音進行稱為“停滯”(Stationary)．$\overset{7}{V}$-IV或$\overset{7}{V}$-II的和弦進行，原觸犯§69法則三，但倘有停滯七音為兩和弦作連繫，就變成可用．同時因終於回到屬和弦上，故能產生極好的效果〔§77-b〕．

法則　當和弦進行時，七音須保持在同一聲部，且不在他聲部重覆出現．例如：
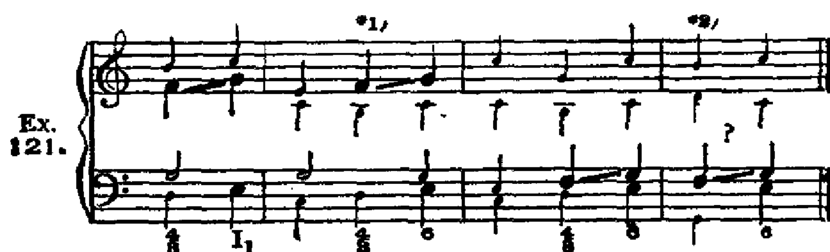
Ex. 120.

C: $\overset{7}{V}$—IV_1—$\overset{7}{V}$　$\overset{4}{8}$　$\overset{6}{4}$　$\overset{6}{5}$　$\overset{7}{V}$　II　$\overset{7}{V_1}$　7　$\overset{6}{4}$　$\overset{6}{5}$



*1) 在 $\overset{7}{V}$-IV 的不正規進行之後，仍出現 $\overset{7}{V}$. ——*2)停滯七音可放在任何聲部，但較少在低音部.——*3)這裏，七音停滯後，繼以主和弦，但 V 隨即重現. ——*4)低音部的 f 音與高音部的停滯七音重疊，這常破壞這種進行的特殊效果.〔§160, 法則〕. ——*5)在這種進行上，七音必須保持在同一聲部. ——*6)〔譯者注〕這時在高音部，導音可按度下行〔比較 Ex.77-1〕.

§161. 七音又可順著音階上行一度而解決；這時七音須與低音部構成連續三度.這是嚴格解決法的例外，固屬特殊，但亦有用到.例如：



*1)高音部與中音部的連續五度，因有一個五度不是純五度，故可用. ——*2)這裏低音部不與上行七音構成連續三度，故不佳.這種自由進行，限於 $\overset{7}{V}$ 的第二轉位.

練 習 二 十 五

A. 以四聲部寫出下列各和弦進行(各和弦一律用四分音符)：

大調：$\overset{7}{V}$-IV_1-$\overset{7}{V}_1$-V | $\overset{\frown}{I}$ ‖ 小調：$\overset{7}{V}_1$-IV_2-$\overset{7}{V}_2$-I_1 ‖ 大調：$\overset{7}{V}_1$-II_2-$\overset{7}{V}$ | V_1I_2-$\overset{7}{V}_3$ | $\overset{\frown}{I_1}$ ‖

小調：$\overset{7}{V}_3$-IV-$\overset{7}{V}_3$-$\overset{7}{V}_1$ | $\overset{\frown}{I}$ ‖ 大調：$\overset{7}{V}_2$-II-$\overset{7}{V}_1$ | IV_2-I ‖ 小調：$\overset{7}{V}$-IV_1-I_2-$\overset{7}{V}_3$ | $\overset{\frown}{I_1}$ ‖

大調：$\overset{7}{V}_1$-$\overset{7}{V}$ | II_2-VI ‖ 小調：I-$\overset{7}{V}_3$-$\overset{7}{V}_2$ | IV_2-I ‖

B. 下列曲調配置和聲

1.

2.

3.

4.（答案見附錄）

5.

6.

7.
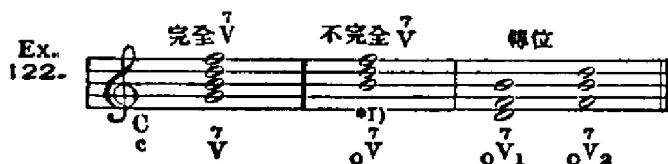
*1)方括弧表示須用停滯七音〔§160，法則〕.——*2)對這個 e^2 音，須配三個低音.——*3)七音上行解決〔§161〕.——*4)配兩個低音.——*5)這個曲調是下中音；照同樣的法則，加入其他三聲部.

C. 自作樂句與樂段

第二十四章　不完全屬七和弦

§162. 和弦省去根音時，稱爲"不完全"(Incomplete)和弦．這種省略

常發生於屬七和弦上,結果便成導音上的三和弦〔看 Ex. 19,*2〕.例如:



*1)這便是導音三和弦(VII).V 字左邊的圓圈(○)表示不完全和弦.

§**163**. 何以導音三和弦只是不完全的屬七和弦? 這有二項證據:第一,導音三和弦有一切屬和弦所有的最重要的特點,即含有導音; 第二,導音三和弦的進行法,與完全 $\overset{7}{V}$ 相同.

§**164**. $_{\circ}\overset{7}{V}$ 是減三和弦(因爲它的五度是減音程); 因此,與小調中的 II 一樣,要轉位纔好.參看練習十六,*2.

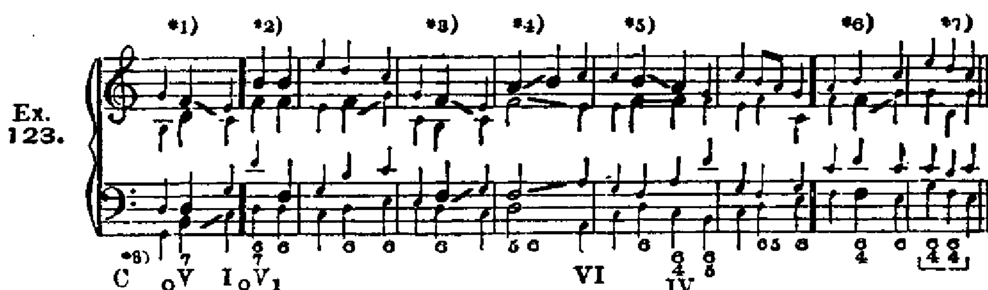
這個減三和弦以及其他一切減三和弦,其最佳的形式,是第一轉位(六和弦).

$_{\circ}\overset{7}{V}$ 的第二轉位與原位,雖屬可能,但極少用.

§**165**. 法則一 $_{\circ}\overset{7}{V}$ 在大調與在小調,不論形式或一般處理法,均彼此相同.它的進行法,與 $\overset{7}{V}$ 完全相同.

法則二 除導音外,別的音均可重覆.

法則三 減音程的五音常下行; 但亦可自由上行,尤以重覆時爲然.例如:



*1)原位; 少用. ——*2) 第一轉位是最好的形式; 即作爲六和弦. 導音在高音部.重覆 *d* 音或 *f* 音,均可.——*3)五音(*f*)重覆;兩五音一上行,一下行.——*4)比較 Ex. 68,*4. ——*5)比較 Ex. 120,*6. ——*6)這是第二轉位. 處理法與其他四六和弦同.——*7)四六和弦連續使用,原屬違反 §138 法則二, 但像這裏,有一個四六和弦爲不協和弦時,常許使用. ——*8)並適用於小調, 惟須除開曲調上有 6-7 進行者(如第五、六、七、八各小節)。

小調中的II

§**166.** $_{\circ}\overset{7}{V}$ 與小調中的 II, 是和聲中僅有的兩個正統的減三和弦(即非變化和弦(§205)). 關於小調中的 II, 除前所述外, 尚須補充下列各點:

a)第一轉位最佳, 第二轉位可用, 原位最少用.

b)根音或三音均可重覆.

c)減音程的五音下行解決.

d)最佳的進行是: II_1-V; II_1-$\overset{7}{V}$; II_1-I_1, II_1-I_2.

舉例如下:

Ex. 124. 小調中II

c II V I_2 I_1

*1)四六和弦連續使用; 比較 Ex. 423, *7.

練習二十六

A. 寫出所有大調中的 $_{\circ}\overset{7}{V}$ 及其兩種轉位, 並說出它等於何調(常爲關係小調)中的 II, 例如:

G $_{\circ}\overset{7}{V}$ e II
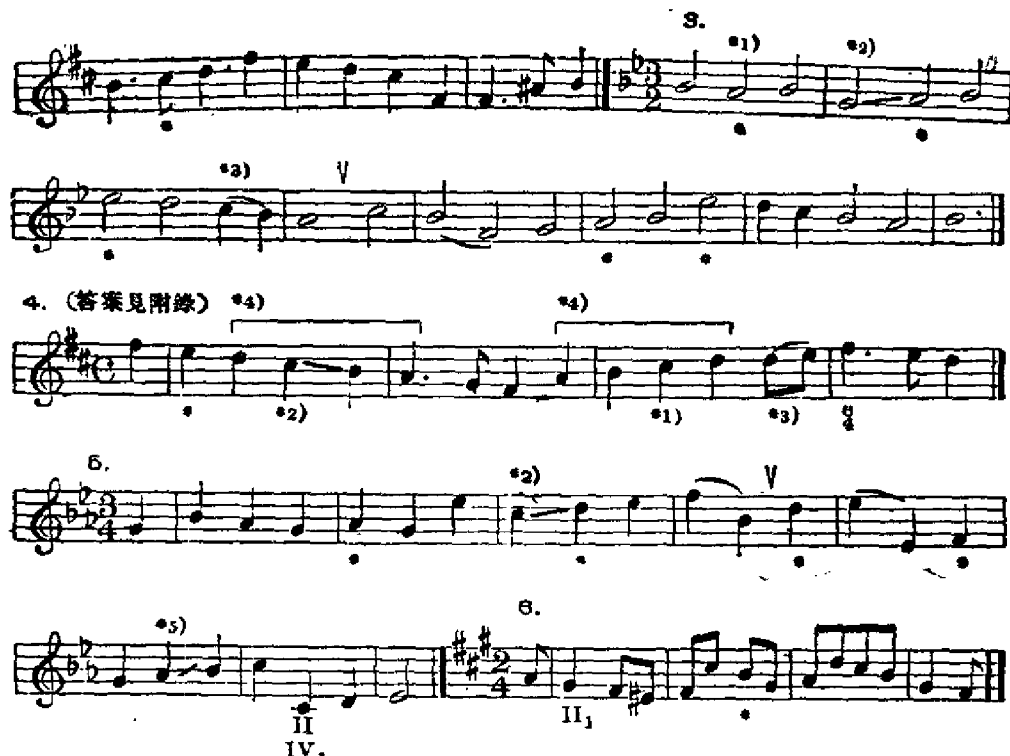
B. 在鍵盤上即席奏出這些和弦.

練習二十七

將下列曲調配置和聲, 於每個星號處用入 $_{\circ}\overset{7}{V}$:

1. V *1) II

2. *1)



*1)看 Ex. 123, *2. 並注意高音部上的導音，在任何情形下，均可配這個六和弦($_{o}\overset{7}{V}_{1}$)；不過並非必須如此配法，因爲不完全 $\overset{7}{V}$ 究係少用的和弦. ——*2)注意，當曲調作 6-7 或 7-6 的不正規進行時，這個六和弦(即 $_{o}\overset{7}{V}$ 的第一轉位)是何等有用. 這已詳示在 Ex. 123，第五、六小節. ——*3)用一個低音. ——*4)用連續六和弦〔§127〕. ——*5)七音上行解決〔§161〕.

第二十五章　大調中屬九和弦

§167. 照 §26 所述，七和弦還可再擴充，由四個音加至五個音. 五音和弦稱爲"九和弦"(Chord of the ninth)，因爲所加入的音，距根音爲九度.

§168. 五音和弦可構成在音階的第五、第二、第六、第三各度上，一如 Ex. 110 所示(溫習該例及其上下文). 各和弦亦同樣分爲四級，而屬九和弦屬於第一級.

§169. 屬九和弦便是屬七和弦上再加三度而構成. 這時須注意九音的

正確的位置.例如,在 g^1-b^1-d^2-f^2 四個音上再加三度,構成這樣的五音和弦:

這時九音應是距根音超過八度的 a^2 音(如上例),而不是貼近根音的 a^1 音(下例):

貼近根音的 a^1 音,在屬九和弦中沒有合法的地位.故在這裏,須區別二度音程與九度音程的不同〔Ex. 6,*3〕.

§170. 與所有的屬和弦一樣,屬九和弦也進向主和弦.詳細的處理法如下:

法則一　九音距根音至少須相隔九度音程.在大調,九音放在高音部外,很少放在其他聲部.

法則二　九音與七音一樣,順著音階下行而解決.

法則三　在完全屬九和弦,根音常放在低音部(即原位),五音省略,三音與七音均不省略.舉例如下:

Ex. 125.

*1)讀法爲"五,九".——*2)九音在高音部〔法則一〕.——*3)九音在導音下,不可.——*4)九音不可在根音二度上,至少須相隔九度〔法則一〕.——*5)省去七音〔法則三〕.——*6)省去三音.——*7)九音在內聲部;這雖可能,但仍少用〔法則一〕.——*8)九音可單獨解決.

不完全屬九和弦

§171. 五音和弦省去根音較四音和弦爲多.五音和弦的省去根音較省

去五音爲普通.所以屬九和弦常以不完全形式出現,成爲導音上的七和弦.

a)根音省去($_{\circ}\overset{9}{V}$).

b)以三音、五音或七音爲低音,惟不以九音爲低音.

c)在大調,九音常放在高音部,但亦可放在內聲部,只要不放在導音下.即九音必與導音保持七度的距離.

d)和弦中各音均不得重覆,亦不能省略.

e)解決法與完全屬九和弦同.舉例如下:

Ex. 126.

不完全 $\overset{9}{V}$ ($_{\circ}\overset{9}{V}$)　注意

*1)九音在高音部.——*2)九音在低音部,不可.——*3)這個連續五度須特加注意.最好的矯正法,是重覆解決和弦(I)的三音(如前小節).這樣便成 $_{\circ}\overset{9}{V}-\overset{3}{\overset{3}{I}}$.——*4)九音在中音部,可以,但少用.這時九音仍在導音之上.——*5)九音在導音之下〔參看 Ex. 125, *3〕,不可.——*6)九音單獨解決〔參看 Ex. 125, *3〕.

§172. $\overset{9}{V}$ 與 $\overset{9}{V}$ 的自由解決,與 $\overset{7}{V}$ 大致相同〔溫習 §158, §160〕.即和弦反覆時,七音與九音可下行跳進;又,當進行至 IV 時,兩個不協和的音(七音與九音)作停滯進行.例如:

Ex. 127.

和弦反覆

*1)九音進入七音後,七音得到解決,九音也便算解決了〔參看 Ex. 118,*4〕.次小節九音下行跳入導音.——*2)音階的第六度(a^1)作爲屬九和弦的九音時,不能上行二度(至 b^1 音).——*3)在快速時,稍可.

停滯不協和弦
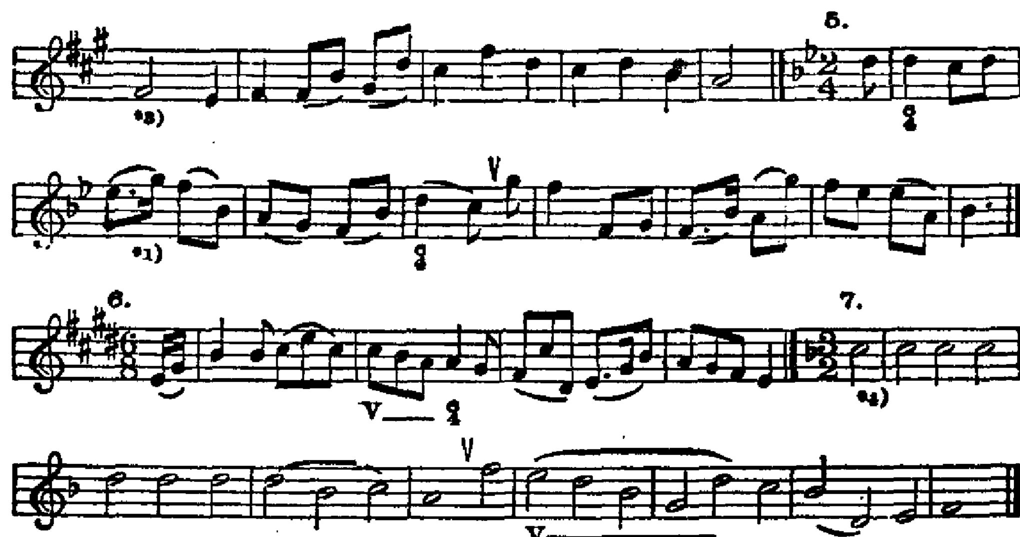
*4)兩個不協和的音先行停滯，繼卽進入屬七和弦；比較 Ex. 120, *1. 次小節 $\overset{9}{V}$-IV-I,亦屬可能.——*5)停滯於 II 或 VI,認爲有問題.——*6)〔譯者注〕停滯九音在低音部重疊,這爲使低音部圓順進行,寬容使用.

練習二十八

A. 寫出所有大調中的 $\overset{9}{V}$ 與 $_{0}\overset{9}{V}$ 及其轉位,並解決於主和弦上.

B. 在鍵盤上奏出這些和弦.
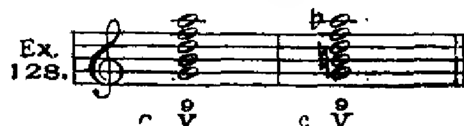
C. 參考下面的摘要,配置下列各大調曲調的和聲:



*1)照上舉規則與摘要，可知大調中 $\overset{9}{V}$ 與 $_{o}\overset{9}{V}$ 的使用，幾乎完全限於曲調上有音階第六度下行時. ——*2)記著弧線的各音，配一個低音. ——*3)配兩個低音. ——*4)對反覆音，用不同的低音.

第二十六章　小調中屬九和弦

§173. 屬和弦的九音，是音階的第六度，在小調必須改變〔§89〕. 所以，屬九和弦是第一個在大小兩調中有所不同的屬和弦.比較§90，§151-c.例如：



§174. 屬九和弦的九音從大九度變爲小九度後，不僅不改變該和弦應守的規則，反而使這種規則更爲確定，使其處理法變得更爲容易.

留心溫習 §170 所舉的各項法則，那些法則在小調屬九和弦均有效，只有一個例外，卽九音亦可放在內聲部，與放在高音部一樣好.

惟九音不可放在低音部. 並且距根音不得少過九度音程〔§170，法則一〕.舉例如下：

完全 $\overset{9}{V}$. (比較 Ex. 125.)

Ex. 129.

*1)這是完全屬九和弦的第三轉位(七音在低音部). 這個和弦看起來,聽起來都很古怪,但是完全無誤. 這時九音放在導音下〔比較 Ex. 125, *3〕.——*2)這是完全 $\overset{9}{V}$ 的第一轉位. 以上兩種罕見的形式,在小調較在大調容易構成. ——*3)不協和音停滯. 這裏,四六和弦的低音例外地由跳進而導入,這與 Ex. 102 相似.

減 七 和 弦

§175. 小調屬九和弦, 也以不完全形式爲最通用. 這個不完全屬九和弦,在大調與在小調時的區別,甚爲顯明,且極重要.

§176. 小調中不完全屬九和弦,卽導音上的七和弦,是一個"減七和弦"(Chord of the diminished seventh).

這名稱的由來,是因爲這和弦有著減七度這個特殊的音程. 導音上的減七和弦,是惟一含有減七度音程的正統和弦(卽非變化和弦〔§205〕). 它是屬和弦系中最常用又最重要的和弦之一, 以其音響的至美及其不可思議的善變性著名.

§177. 這個減七和弦的處理法,與完全 $\overset{9}{V}$ 相同. 九音(卽導音上的七音)可放在任何聲部,可在導音上,亦可在導音下,只須儘量避免放在低音部. 九音順著音階下行而解決. 舉例如下:

減七和弦 ($_{o}\overset{9}{V}$)

Ex. 130.

*1)小調中曲調上 6-7 的錯誤進行，在這裏因和弦反覆而正當化了．——*2)卽使在小調，有一個五度爲減五度，其所構成的連續五度仍須避免．比較 Ex. 126，*3．——*3)低音部的 f 音，實際是和弦的七音，故最好按度下行；但下行跳進，亦可．——*4)原來的九音不可放在低音部，因爲和弦作這種形式時，極爲輭弱．這種形式最好用在和弦反覆時(如上例第三小節第四個和弦)．

分析用附加例子：

Ex. 131.

其後：　　其後：　　BEETHOVEN Op. 106.

etc.　　etc.

V V̇ V̇ I₂ I₂ V̇ I₂ V - V̇ V̇ V̇ I₂ I₂ V̇ I₂

〔譯者注〕上例不止四個聲部，且聲部數目時有增減，又內聲部常重覆外聲部（如第一小節第二個和弦起，左手上方 f-a-g 各音均重覆低音部，第二小節第一個和弦起，右手下方 a-b-d[1] 各音均重覆高音）．這是和聲學在實際作曲上演化的結果，詳見本書附錄二"和聲學的應用"．學習者目前作分析時，只要注意和弦的進行便可．

練習二十九

A. 寫出每個小調中的完全 $\overset{9}{V}$．——**B.** 寫出每個小調中的減七和弦及其轉位．——**C.** 不看樂譜，在鍵盤上默奏這些和弦．

練習三十

A. 主要用減七和弦，重配練習十一，第 1, 5, 6, 7, 10 各題．又重配練習十六，第 5,10 各題；練習十八，第 4,6,10 各題；練習二十一，第 4,5 各題；練習二十二，第 3,4 各題；均不照各該練習原來的規定．
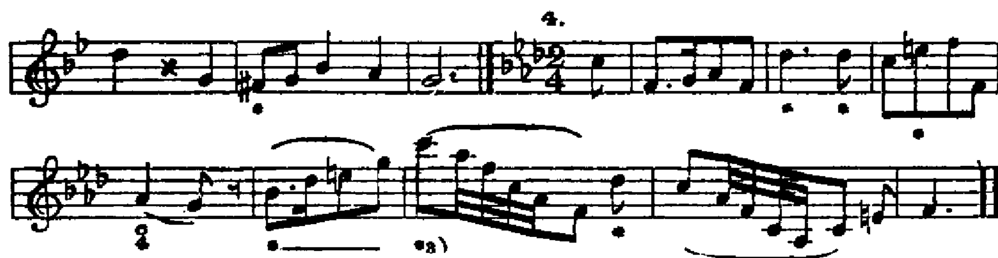
B. 下列各曲調配置和聲，用入 $\overset{9}{V}$——大抵用不完全 $\overset{9}{V}$，偶爾用完全 $\overset{9}{V}$．星號（*）表示可用這種和弦，不過並非必須如此．

1　　2.

*1)　II₁　I₁

3. （答案見附錄）

*2)　*2)



*1)用兩個低音. ——*2)低方各聲部可持續著,貫徹全小節〔參看練習二十二,*3〕.——*3)低方各聲部用 ♪ 𝄾 𝄾 的節奏,次小節同.

第二十七章　無數字低音

§**178**. 在一個"無數字低音"(或"無記號低音")(Unfigured bass)上,配置高方三聲部,其須遵守的法則,與對一曲調配置低方三聲部時一樣. 兩種方法看似相反,實際幾乎相同. 有下表(與練習二十八的摘要詳細比較),便够應用:

Ex. 132.

度: 1　2　2　3　3　4　4　5　6　6　7

§**179**. 此外,還須記住下列一些通則:低音作和弦的五音,不如作根音、三音與七音,較爲適宜. 低音部上的導音,少作 $\overset{7}{_{\circ}V}$ 的根音(即 $\overset{7}{_{\circ}V}$ 少用原位〔§164〕). 又在小調,低音部上的第二度與第三度,均少作和弦的根音.

在小調的低音上,可極自由地使用不完全屬九和弦(即減七和弦).

練 習 三 十 一

下例先配高音,次配中音與下中音:

§178

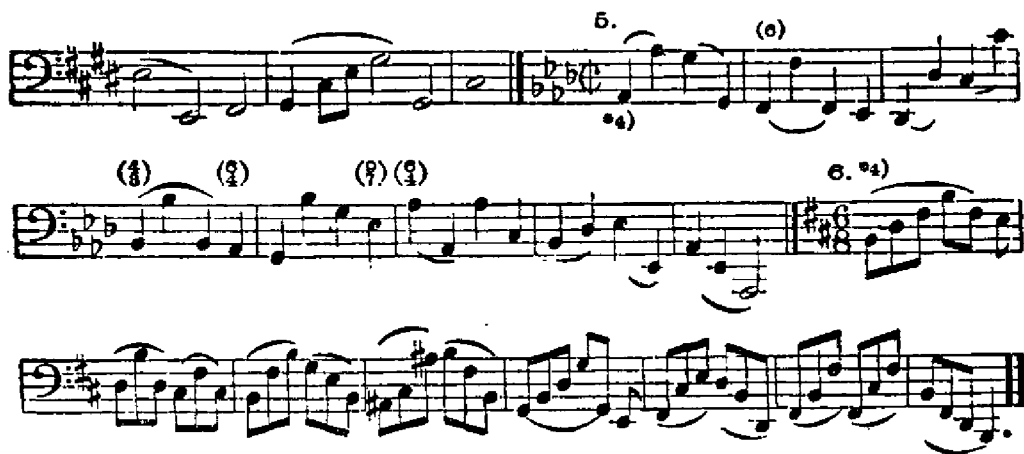
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

9. (答案見附錄)

*1)鈔譜時符尾均須向下.——*2)第 1,2,3,7 各題並可改爲同主音之小調來配和聲.——*3)亦可配兩個曲調音.——*4)當第二度繼以第一度時，對這個第二度配以屬和弦，較配 II 更爲合宜.——*5)所有小調的習題，至少須配兩次.——*6)弧線連著的音，配一個曲調音.

練習三十二

1. 2. 3. 4.



*1)配三個曲調音.——*2)配兩次.——*3)並改爲小調來配.——*4)上方三聲部合寫在高音譜表上.特別注意弧線;弧線連著的各音,配一個曲調音.

第二十八章　減七和弦(續)

§**180**. 本章是加强減七和弦的練習. 在本章的習題中,學習者須遍用屬和弦的各種可能的構成法,如各種和弦($V, V^7, {}_{o}V^7, V^9, {}_{o}V^9$),各種轉位,而儘先採用減七和弦. 節奏如何(即小節內各和弦如何安排,如何反覆),可隨作者之意.下例作爲模範:

指定和弦(小調):
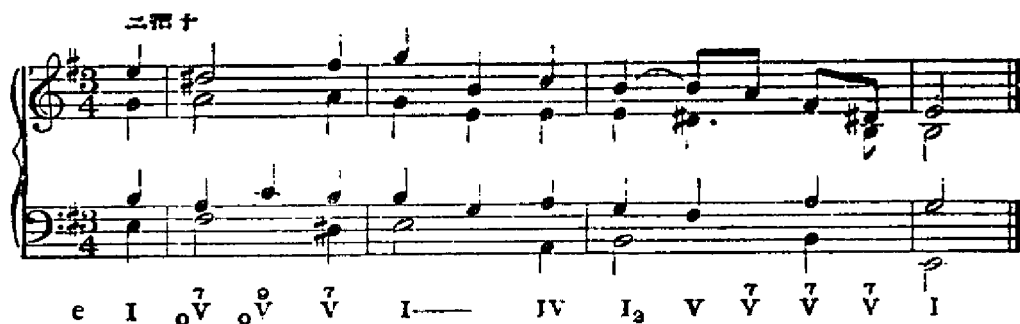
I | 屬(即和弦) | I-IV | I_2-屬 | I ||

答案:

二拍子

Ex. 133.

d　I　V^7　V　${}_{o}V^9$　I — IV — I_2　V^9　V^7　I



練習三十三

A. 根據下列每組和弦，至少構成兩個不同調的小調樂句．倘需要較多的拍數或較多的曲調音，可用和弦反覆．詳細研究上舉模範，並溫習練習十四C中所舉的"方法"．

$\frac{4}{4}$ 與 $\frac{6}{8}$ I-屬-I | 屬-VI-屬 | I-屬-I-II_1 | 屬-I ||

$\frac{2}{2}$ 與 $\frac{3}{8}$ I-IV | 屬-IV-屬 | I-II-屬 | I ||

$\frac{4}{4}$ 與 $\frac{3}{2}$ I | 屬 | I-II_1 | I_2-屬 | I ||

B. 根據下列和弦，構成兩個(或更多)小調樂段：

$\frac{3}{4}$ 與 $\frac{4}{8}$ I-減七-I | 減七-IV-V | I-減七-I | $\overset{\frown}{V}$ | 減七-IV-減七 |

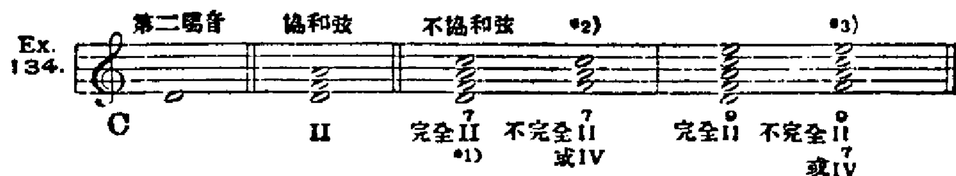
減七-減七-I | II_1-I_2-V | I ||

C. 自作若干四小節樂句(大調與小調)．

第二十九章　第二級不協和弦

§181. 第二級不協和弦的根音，較屬音高一個純五度，較主音高兩個純五度；即音階的第二度．參看 Ex.110 及其上下文．第二級和弦中所包含的和

弦形式,與屬和弦一樣,有:三和弦、完全七和弦、不完全七和弦、完全九和弦與不完全九和弦.例如:



*1)讀法爲"二,七". ——*2)省去根音的 $\overset{7}{\text{II}}$, 便成了下屬三和弦 (IV). 看次項〔§182〕.——*3)稱爲"四,七",不稱爲"不完全二,九";因爲它與IV 有直接關係,故根據IV而命名.

§182. 溫習 §96; 然後我們來解釋下屬和弦系(即第二級和弦)中表面上的矛盾.下屬和弦系中 II 與 IV, 倘照以前〔如 §96〕所說,則兩和弦在精密的理論上實無相互的關係.現從上例看來,可就不同了.從上例可明瞭,三和弦 II 纔是下屬和弦系的基本和弦,而 IV 只是 $\overset{7}{\text{II}}$ 的不完全形式. 這證明在主音五度下並無眞正的和弦根音; 只因爲下屬音與主音有直接的五度關係,故 IV 占了上風.

還有一件重要的事,便是下屬和弦對於屬和弦的關係,正與屬和弦對於主和弦的關係相同. 所以,用"第二屬和弦"這名稱代替"下屬和弦"較妥.

§183. 第二級和弦的外表的特徵,是根音與三音之間成小三度——在 C 大調是 f 音,非 #f 音.



這個小三度的音程,區別出第二級和弦與屬和弦(即第一級和弦)的不同來. 第一級和弦,根音距導音的三音是大三度; 這是第一級和弦的最重要特色.

第二度上的七和弦

§184. 第二度上的七和弦 ($\overset{7}{\text{II}}$) 及其轉位,以解決到前一級和弦上,即

解決於屬和弦系,最爲自然;這時 $\overset{7}{II}$ 的七音通常順著音階下行一度.例如:

Ex. 135.

*1)在大調爲 ♮a^1 音,在小調爲 ♭a^1 音.——*2)這裏,開始五個小節指明 $\overset{7}{II}$ 解決於屬和弦的五種形式上.——*3)$\overset{7}{II}$ 的第二轉位,在小調中最佳.除此之外,這和弦在大小兩調中別無不同之處.

§**185.** $\overset{7}{II}$ 及其轉位,與屬七和弦一樣,在和弦反覆時可自由進行〔§158〕.七音亦可作停滯進行〔§160〕;這時和弦由 $\overset{7}{II}$ 進入主和弦系(I 或 VI).因有這種停滯進行,使 $\overset{7}{II}$ 變得十分通用.例如:

Ex. 136.

*1)在上方兩聲部間,又在下方兩聲部間,均有連續五度(純五度),這是罕見的,

但因有和弦反覆，就變得正當可用．——*2）當 $\overset{7}{\text{II}}$ 的解決和弦，其低音部係導音時，爲避免重複導音，$\overset{7}{\text{II}}$ 的七音就向下跳入屬音(亦可上行一度，與低音成連續三度〔比較 §161〕)．$\overset{7}{\text{II}}$的七音係主音，在調中非常重要，故有自由進行的特權．——*3) I_2 前爲 II 時，低音可跳進〔Ex. 102〕．——*4)中音部的停滯七音，在高音部發生重覆，故不可〔§160，法則〕．

§**186**. 第二級和弦中不協和音的導入，較屬和弦的爲嚴格，故須特加注意．溫習 Ex. 112. 記著，$\overset{7}{\text{II}}$的七音，應儘可能用嚴格的導入法，即由級進或同度反覆而導入．例如：

Ex. 137

*1) 原位 $\overset{7}{\text{II}}$，五音可省略．這是極常見的情形．但在轉位時，則不省任何音．——*2)這種連續五度，在大調不許可，在小調卻許可，因爲有一個五度不是純五度．參看 Ex. 101，*2. 由 I 進入 $\overset{7}{\text{II}}$，常須省略 $\overset{7}{\text{II}}$ 的五音，尤以在大調爲然．

§**187**. 由屬和弦導入 $\overset{7}{\text{II}}$，特別佳勝．如 $\overset{7}{\text{V}}$-$\overset{7}{\text{II}}$，$\overset{9}{\text{V}}$-$\overset{7}{\text{II}}$ 等便是．這等於屬和弦中不協和音的停滯進行〔§160，§172〕．須遵守下列規定：

a)屬和弦的七音(或九音)須停滯在同一聲部．

b)第二級和弦之後，須回復屬和弦——原形式或改變形式．舉例如下：

Ex. 138.

*1)開始兩個小節通用於大小二調．其他各小節常有 6-7 的續接進行，這在小調上應加以改變．——*2)連續用兩個停滯七音，不可．

附加實例：

§186

Presto.

Ex. 139.

sf $\overset{7}{\text{V}}_1$ $\overset{7}{\text{II}}_3$ $\overset{7}{\text{V}}_1$

MENDELSSOHN. Op. 38.

*1)

etc.

$\overset{7}{\text{II}}_2$ $\overset{7}{\text{V}}$ IV_2 ${}_\circ\overset{9}{\text{V}}$

*1)〔譯者注〕在實際作曲上，不協和的音（此處爲$\overset{7}{\text{V}}$的七音）亦可僅停滯在原位，而不限於原聲部.

練 習 三 十 四

根據下面的和弦連接，用各種的調，寫成四部和聲. 全體用四分音符. 除指定者外，可自由轉位. 七音均須正當地解決. 看 Ex. 137, *1 與 *2

大調: $\text{I}-\overset{7}{\text{II}}-\overset{7}{\text{V}}-\text{VI}$. 小調: $\text{VI}-\overset{7}{\text{II}}_1-\overset{7}{\text{V}}_3-\text{I}_1$. 大調: $\text{I}_1-\overset{7}{\text{II}}_1-\text{I}_2-\overset{7}{\text{V}}$. 小調: $\text{I}-\overset{7}{\text{II}}_2-{}_\circ\overset{9}{\text{V}}-\overset{7}{\text{V}}_2-\text{I}$. 大調: $\text{I}-\overset{7}{\text{II}}_1-\text{VI}_2-\overset{7}{\text{II}}-{}_\circ\overset{7}{\text{V}}-\text{I}$. 小調: $\text{I}-\text{IV}_2-\overset{7}{\text{II}}_3-\text{V}_1-\overset{7}{\text{V}}_3-\text{IV}-{}_\circ\overset{9}{\text{V}}-{}_\circ\overset{9}{\text{V}}-\text{I}$. 大調: $\text{I}-\overset{7}{\text{V}}_2-\overset{7}{\text{II}}-\overset{7}{\text{V}}_2-\overset{7}{\text{II}}_3-{}_\circ\overset{9}{\text{V}}-\overset{7}{\text{V}}-\text{I}$. 小調: $\text{I}-\overset{7}{\text{V}}-\overset{7}{\text{II}}_2-\overset{7}{\text{V}}-\overset{7}{\text{V}}_3-\overset{7}{\text{II}}_1-{}_\circ\overset{9}{\text{V}}-\text{I}_1-\overset{7}{\text{II}}-\text{I}_1$.
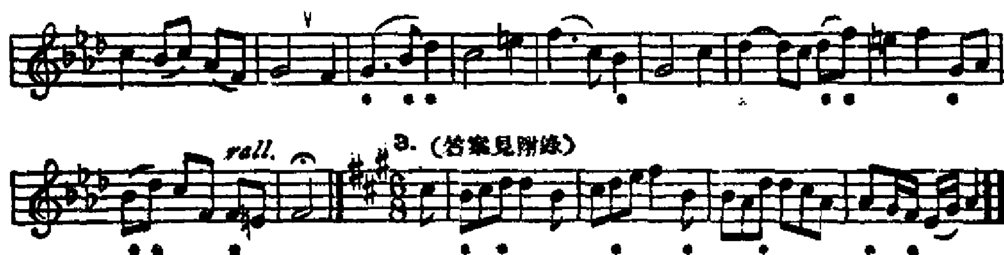
練 習 三 十 五

A. 重配練習十第 1,2,3,8; 練習十一第 1, 4,6; 練習十三第 3, 5; 練習十八第 2,4; 練習二十一第 1,2; 練習二十七第 6 各題.

〔注意〕在可用 IV 或 II 的地方，均可改用 $\overset{7}{\text{II}}$

B. 配下列各題. 在星號(*)處可用某種形式的$\overset{7}{\text{II}}$.

2.



第三十章　其他第二級不協和弦

§188. 第二度上的五音和弦極少以完全形式出現;但省去了根音,作爲第四度上的七和弦而出現 ($\overset{7}{\mathrm{IV}}$ 即不完全 $\overset{9}{\mathrm{II}}$〔Ex. 134, *3〕),卻不希罕而很有用處.

$\overset{7}{\mathrm{IV}}$的處理法,各方面均與 $\overset{7}{\mathrm{II}}$ 相同,惟較 $\overset{7}{\mathrm{II}}$ 更爲嚴格. $\overset{7}{\mathrm{IV}}$僅用嚴格的導入法〔參看 Ex. 112〕.溫習 §184, §185, §187. 七音通例下行一度而解決,或停滯.各音均不省略.例如:

Ex. 140:

正規解決　注意.

$\overset{9}{\mathrm{II}}$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}_1$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}_2$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}_3$　*1)

C*4)　$\overset{7}{\mathrm{IV}}$　$\overset{7}{\mathrm{V}}$

*2)　停滯七音　〔§187〕　*3)

$\overset{7}{\mathrm{IV}}_1$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}_2$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}_3$　$\overset{7}{\mathrm{IV}}$　I_2　$\overset{7}{\mathrm{V}}$—$\overset{7}{\mathrm{IV}}$—$\overset{7}{\mathrm{V}}$

*1) $\overset{7}{\mathrm{IV}}$ 很少解決到屬三和弦上,因爲如此會發生連續五度;倘解決到屬七和弦或屬九和弦,便無此弊.——*2) $\overset{7}{\mathrm{IV}}$ 的轉位,少用.——*3)解決到主和弦,七音停滯,這極有效果而常用,並可避去連續五度.——*4)在小調,e 音與 a 音須降低半音.

第三級與第四級不協和弦

§189. 第三與第四兩級不協和弦，非常少用．其中最佳者是第六度上的七和弦．連接法如下：

Ex. 141.

*2) *3) *4) 注意

C*1) VI^7 II VI^7 III^7 V^7 V VI^7 II^7 VI^7 II^7 VI^7 V^7 VI^7 2 oV^9 V^9 VI^7

*1)主要用在大調；倘無 6–7 的曲調進行，則在小調亦可能．——*2)第三級不協和弦，照正規解決於第二級和弦 (II, II^7 等)．——*3) VI^7 前用 II^7，其後又回到 II^7，同時 VI^7 七音停滯，這很像 §187．——*4)解決到屬和弦上，是不正規解決，但很普通．

模　　進

§190. 所有其他生疏的不協和弦，當它們與通用的和弦相連接，構成"模進"時，也極易理解而許使用．溫習 §128，§129，§130，以及各該項中的實例．到這裏，和弦的種類與轉位已經很多，故倘應用模進，則演成的和弦，當較以前應用模進時更多了．不過如在 §130所述，模進在小調不如在大調之多用．至於性質問題，以及許用與否，均須憑聽覺來決定．信手舉示數例如下：

Ex. 142.

1. 2. etc. etc.

C III^7 VI^7 II^7 V^7 I^7 IV^7 oV^9 III VI V^7 I VI^7 II oV^9

3. 4.

II V III VI II—— V I—— VI V

etc.

5 6 7.

etc. etc. etc.

附加實例:

Presto.

Ex 143. 鋼琴用

*1) *2)

♭E V I VI——II——V—— I——IV——

SCHUMANN. Op. 20.

etc.

V—— III——VI——II——V——

*1)當速度很快時,類似和弦內的相鄰各拍,常互相結合.所以,這裏由低音部音形所表出的兩拍(弱拍至强拍),爲同一和弦.——*2)右手全用三連音符的音形,如始開小節與最後小節所示;學習者應照這樣的音形彈奏.

增 三 和 弦

§**191**. 在第四級不協和弦中，有一個罕見的和弦，需要特加說明，這便是小調中第三度上的三和弦.它是一個增三和弦〔§111-b〕.這和弦內不協和的導音，須作嚴格的導入.解決和弦用 VI 或 IV_1.導音上行解決.例如:

Ex. 144

0 I III VI V III IV_1 6 VI $\frac{6}{4}$ VI_1

數 字 低 音

§**192**. 學習者既熟知低音下的數字，便可根據"數字低音"(或"記號低音")(Figured bass)試作練習.數字指示和弦的形狀，卽指示低音上所配的各音的音程.最重要的目標，是求獲得佳良的高音曲調.下舉精巧的範例，須詳加研究:

數字低音

Ex. 145.

答案

練 習 三 十 六

A. 配下列各曲調.星號處可用第二級不協和弦($\overset{7}{II}$或$\overset{7}{IV}$):

*1)方括弧表示模進.

B. 在下列數字低音上,配置上方三聲部;先作高音部,次作兩內聲部.作就後,並加分析,即以羅馬數字注明和弦.

*1)低音上方的數字,指示高音部應當用和弦中的何音,即何種位置;如3字表示高音部應當用和弦的三音,即三音位置. ——*2)升號是提醒學習者,在小調的導音前,應置這臨時號.

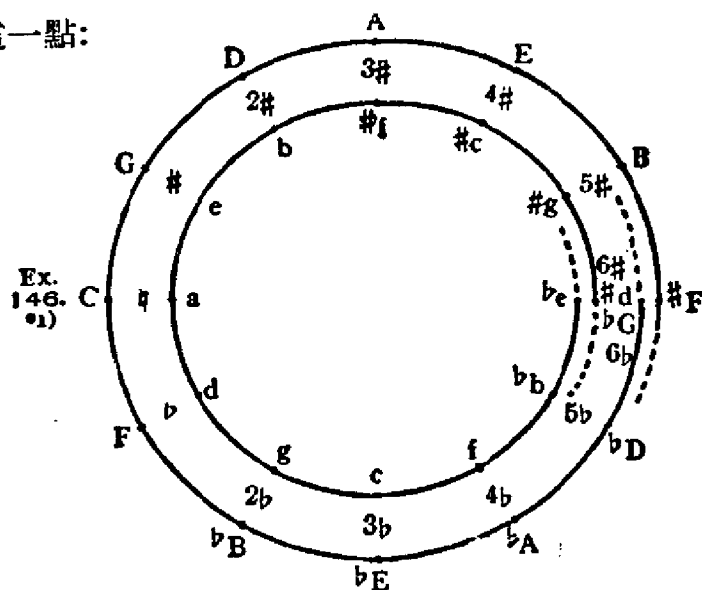
第三篇 轉 調

第三十一章 調的關係

§193. 調與調的關係，和音與音的關係完全一樣，可用五度音程(即和聲音級[§8])來測量．主音（音階的第一音）互隔五度的兩調，其調號必相近似——相差一個升號或一個降號．例如，三個降號的 ♭E 調，其上方五度的調——♭B 調，有兩個降號；其下方五度的調——♭A 調，有四個降號．

又如 Ex.64 下"注意"中所述，一個大調的關係小調，其調號與該大調相同．

§194. 可見調與調關係的親疏，可遥憑調號來決定．下舉調的圓形排列，可明示這一點：



*1) 圈上的每一點，表示一調．同圈上點與點之間的距離，均爲五度，即和聲音級．外圈表示大調，裏圈表示小調．兩圈之間的調號，爲關係大小兩調所通用．圈盡頭不相銜接處，表示"等調"(Enharmonic key)，即"等音變換"[§240]的調，如 ♭G 調之與 #F 調，兩調在鋼琴上實際相等．並特用虛線延至七個升號與七個降號．

§195. 在上圖中，每一個調都被另外五個調（大調或小調）包圍著．這五個調稱爲該中心調的"隨從調"(Attendant key) 或"近關係調"(Next-

related key).

以 C 大調(無調號)爲中心調,則其各近關係調如下:

1. "關係調"(Relative key)——a 小調(同調號).

2. "屬調"(Dominant key)——G 大調(一個升號).

3. "屬調關係調"(Relative of dominant key)——e 小調(一個升號).

4. "下屬調"(Subdominant key)——F 大調(一個降號).

5. "下屬調關係調"(Relative of subdominant key)——d 小調(一個降號).

〔注意〕屬調與屬調關係調,較中心調多一個升號或少一個降號,下屬調與下屬調關係調,較中心調少一個升號或多一個降號.

一中心調除上列五調之外,尙與其他少數調多少發生關係;這些調稱爲"遠關係調"(Remotely-related key),容後詳述.

轉 調

§196. "轉調"(Modulation)便是由一調進行到另一調,卽調的互轉.

§197. 行轉調時,除服從聲部作法的一般法則之外,尙須受下列各特殊法則的約束:

法則一 轉調通常僅轉入五個近關係調上,卽轉入同調號的大小不同的調上,或轉入與原調相差一個升號或一個降號的調上.倘轉入相差一個以上升降號的調上,則稱"疏遠轉調"(Extraneous modulation),另有特殊的方法.

法則二 最容易又最正常的轉調,是經過新調的某一屬和弦(卽第一級和弦),如 V, $\overset{7}{\mathrm{V}}$, $_\circ\overset{7}{\mathrm{V}}$, $\overset{9}{\mathrm{V}}$, $_\circ\overset{9}{\mathrm{V}}$(可用各種轉位)而行轉調.

法則三 亦可經過新調某一第二級和弦,如 II, $\overset{7}{\mathrm{II}}$, IV, $\overset{7}{\mathrm{IV}}$(可用各種轉位)而入新調.

照例不宜經過新調的主和弦而行轉調;但有一可注意的例外,便是倘經過强拍上的主四六和弦,則亦無不可.這是因爲主四六和弦與屬和弦有密切的關係〔參看§135,§146〕.

法則四 在轉入新調之前,最好把原調(卽舊調)結束在該調主和弦系的和弦(卽 I 或 VI)上.

用主和弦以外的和弦來結束原調，固亦可能，但常覺笨拙，且須具有其他條件．所以轉調的基本公式應如下項．

§**198**．先用主和弦結束原調，然後經過新調的屬和弦而入新調；偶或經過新調的第二級和弦或强拍上的主四六和弦而入新調．舉例如下：

Ex. 147. C–G *5)

*1) *2)

C I_1 G V　　C I G V^{7}_{3}　　C $I_2 G_0 \overset{o}{V}$

*3)

C VI G $\overset{o}{V}$　　C $I_1 G_0 \overset{o}{V}$　　C I_1 G II V_1

*4)

C I G $\overset{7}{II}$ $\overset{7}{V}$　　C I_1 G $\overset{7}{IV}$ $\overset{7}{II}_0 \overset{o}{V}$　　C VI_1 G $\hat{I}_2$ V

*1) ⌐¬ 下的連續兩個和弦，構成轉調．兩和弦中第一個和弦是原調（C 大調）的 I_1；這和弦使 C 大調圓滿結束，無阻礙地離開本調而轉入他調．第二個和弦作爲媒介導入新調（G 大調）；這和弦是有導音的屬和弦．——*2)構成轉調的兩和弦，其節奏位置如何（即兩和弦如何安排在强拍與弱拍上），無甚關係．——*3)經過新調的第二級和弦(II)而入新調．II 先進入屬和弦，然後解決到主和弦；故經過 II 而轉調，僅延長轉調的歷程而已．——*4)經過强拍上的主四六和弦而入 G 調．——*5)這些實例，作爲由 c 小調轉入 g 小調，亦同樣有效，惟須避免 6-7 的連續進行〔§92〕．

§**199**. 原調的最後和弦，當同時爲新調的最初和弦，即原調的最後和弦在新調中有其適當的地位與名稱．這種轉調稱爲"自然音轉調"(Diatonic modulation)．倘原調的最後和弦不屬於新調，則這個和弦中必有一音或數音作半音變化(即加入臨時號)．這種轉調稱爲"變化音轉調"(Chromatic modulation)．例如:

自然音轉調　　變化音轉調

Ex. 148.

C I　F V — $\overset{7}{V}$　I　C. I　a$\overset{7}{V}$　I

*1)這個和弦是 C 大調的最後和弦，同時是新調 F 大調的屬和弦．(Ex. 147 所有的轉調，均爲自然音轉調．試將各該實例詳細分析，注明 C 大調最後和弦的雙重名稱，如 Ex. 148 一樣．)——*2)因爲 g^1 音之故，C 大調的最後和弦，不屬於新調 a 小調．g^1 音必須升高，纔適於新調．

§**200**. 音進行作半音變化時，須遵守下面的規定:

a)作半音變化的兩音(即原音與變化音)，須放在同一聲部(上例在中音部)．

b)作半音變化的兩音，倘不在同一聲部(這時就構成所謂"交錯關係"〔Cross-relation〕)，則兩音中的前音不可跳進．例如:

Ex. 149. C—a *4)

C I_1 a$\overset{7}{V}$　*1)　*2)　*3) a $\overset{0}{V}$

*1)作半音變化的兩音 g^1 與 #g，分置兩個聲部，故不可．——*2)雖則 g 音與 #g 音放在同一下中音聲部，但 g 音的重覆音在中音部作跳進，故仍不可．——*3)這小節與以後各小節，均屬正當，因爲在同一聲部間，g^1 (或 g)音級進而入 f^1 (或 f)音．——*4)各例均由 C 大調轉入 a 小調．

練習三十七

A. 背誦全部大調與小調的五個近關係調的調名.

B. 根據下列的和弦連接,寫成四部和聲;各題均作數次;和弦用原位或用某種轉位,隨學習者之意.

$GI-CV^{7}$ *1) ‖ $eI-aV^{7}$ ‖ $FI-dV$ ‖ $dI-F_{\circ}V^{7}$ ‖ $AI-EV^{9}$ ‖ $\sharp fI-\sharp c_{\circ}V^{9}$ ‖

$\flat AI-cII^{7}-V^{7}$ ‖ $fI-\flat EII^{7}-V^{7}$ ‖ $DI-e_{\circ}V^{9}$ ‖ $EI-\sharp fII^{7}-V^{7}$ ‖ $\sharp gI-EV^{7}$ ‖

$\flat bI-\natural G_{\circ}V^{7}$ ‖ cI | $\flat B\overset{>}{I_{2}}-V$ ‖ bI | $\sharp f\overset{>}{I_{2}}-V^{7}$ ‖

*1)大寫字母表示大調,小寫字母表示小調.各題均於最後加入 I,以事解決.

第三十二章 近關係調的完全轉調

§201. 行轉調時,轉入某一新調,便在這新調作全收束而告一段落者,稱為"完全轉調"(Complete modulation). 這時新舊兩調占一樂句或一樂段.

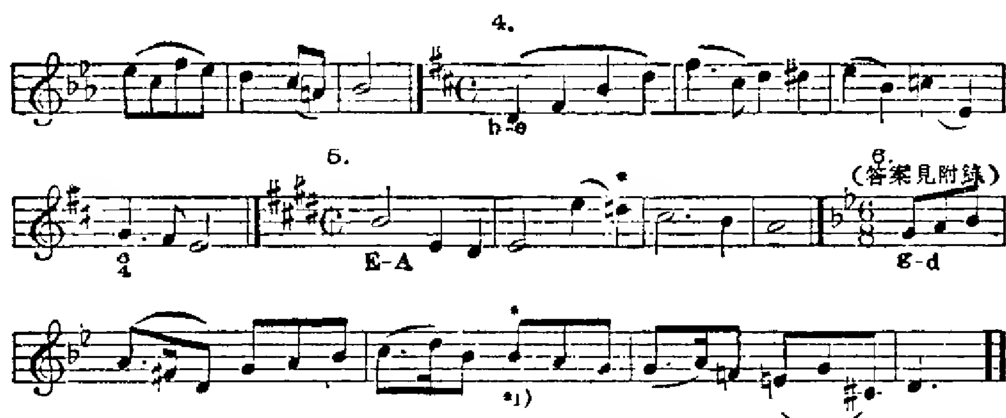
練習三十八

配下列各曲調,在星號(*)處轉調:

1. A—♯f *1)

2. f-♭A *1)
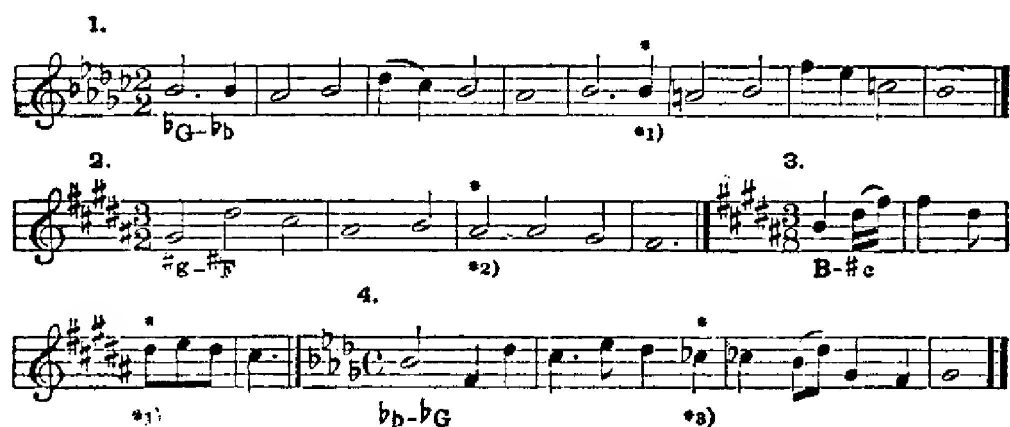
3. ♭E-♭B



*1) 這是新調的第一個和弦，可用屬和弦或第二級和弦〔§197，法則二與法則三〕. 温習 §198.

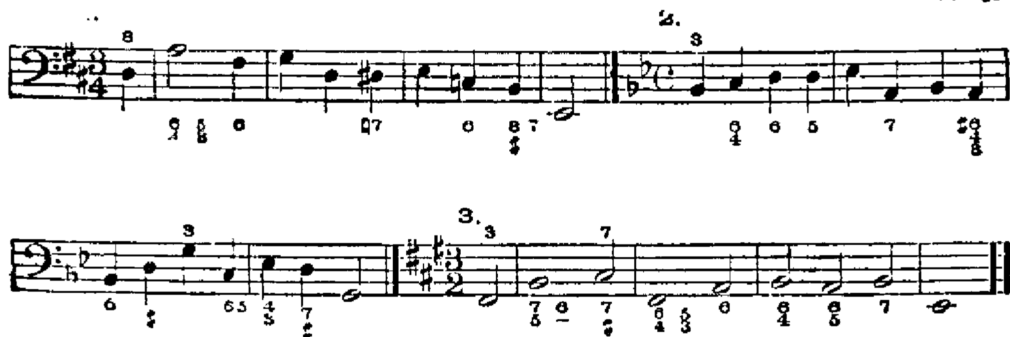
練習三十九

A. 配下列各曲調，如練習三十八一樣. 每題至少作兩次:



、 $\overset{7}{\text{II}}$. ——*2)這兩個 a^1 音，可配新調的 I_2-$\overset{7}{\text{IV}}$，或 $\overset{7}{\text{IV}}$-I_2. ——*3)$\overset{7}{\text{V}}$ 或 $\overset{7}{\text{II}}$

B. 配下列數字低音. 作就之後，加以分析，在數字下記出調名與和弦:



C. 自作四小節樂句;每樂句中作一次近關係調的完全轉調.

第三十三章　近關係調的一時轉調

§202. 樂句或樂段中,有剛轉入某新調,立即轉回原調,或再轉入原調的其他近關係調者;這稱"一時轉調"(Transient modulation). 一時轉調歷時短促,長則數拍,短則僅兩拍;但不能少過二拍,理由見次項.

§203. 一個轉調,要等新調的屬和弦得到了解決,纔算完成.即,欲正確表出一調,至少須有這樣兩個和弦: V-I (或 V-VI) (包括主屬兩系中的各種和弦與轉位).一時轉調的方法,與完全轉調無異.例如:

Allegro　HAYDN

Ex. 150.

D I　b o V　I e o V　I D I_2-V　I

§204. 一時轉調常採取模進的形式,因此,即稍不正規,亦所容許.例如:

MENDELSSOHN. Op. 7

Presto

Ex. 151.

*1)　etc.

E I　#c o V　I　V^7　VI #f o V　I　E II^7　V^7

*1) ♮c^2 音爲變化音,在後面 §207-a 會講到.

練　習　四　十

配下列曲調,在星號處作一時轉調:

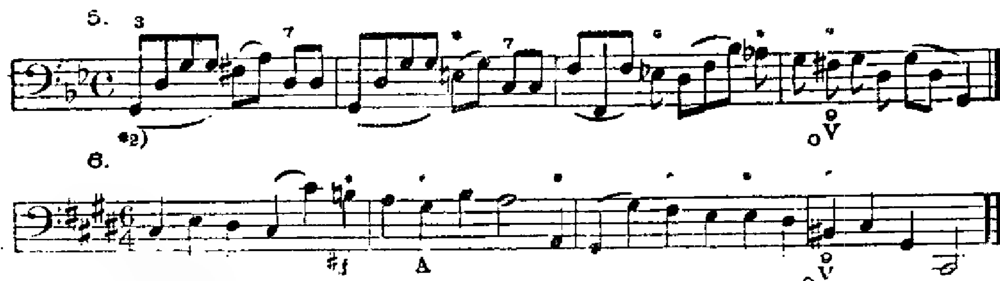
(答案見附錄)

*1)調因模進而決定.

練習四十一

配下列無數字低音,星號處作一時轉調:

*1)配兩個曲調音.
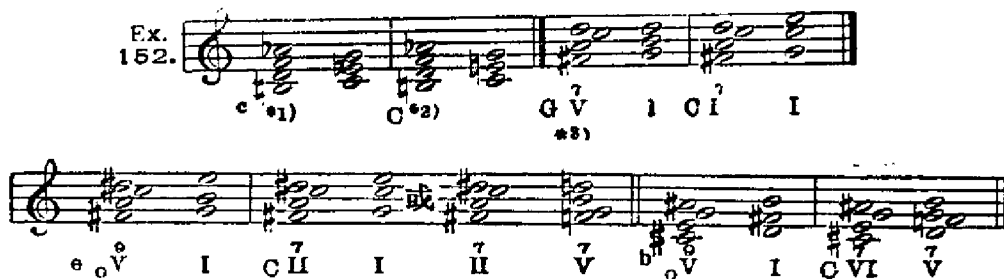


*2)有弧線處配一個曲調音. 上方三聲部都寫在高音譜表上.

第三十四章　大調中的變化和弦

§**205**. "變化和弦"(Altered chord)便是含有一個或數個不屬於音階內的音(即"變化音"〔Altered tone〕)的一種和弦. 它是一種極含糊的轉調;精確地說,是剛開頭的轉調,未經解決到該變化音所示的調上,卽行消逝. 可見變化和弦與普通正統和弦的不同,便在於它們的進行不同上.

§**206**. 變化和弦之後,常繼以明示又確定主調(卽原調)的和弦,卽常繼以 I. 有時也繼以屬不協和弦;較少繼以其他和弦. 例如:



*1)這是 c 小調的 ${}_{\circ}\overset{9}{V}$, 卽減七和弦. 因爲它解決到 c 小調的 I 上,故確定其爲 c 小調.——*2)這是完全相同的和弦, 但因它解決到 C 大調的 I, 就表示其爲大調中的變化和弦,其中 a^1 音臨時變爲 $^{\flat}a^1$ 音. ——*3)這個和弦看似 G 大調中的屬和弦,這裏解決於G大調的 I 上,就確定其爲 G 大調中的屬七和弦;這時 $^{\sharp}f^1$ 音是調內必需的音——導音. 次小節, 相同的和弦進入 C 大調的 I 上, 這就證明其爲 C 大調中的變化和弦; 這時 $^{\sharp}f^1$ 音是 C 大調中臨時升高的第四度——這第四度可升高, 亦可不升高. 其他各例,依此類推. 比較 §203.

可知一個和弦憑其如何進行，確定其爲甚麼和弦。

§207. 大調中最適用的變化音如下：

a)降六度，發生在含有第六度的一切和弦中。

b)升二度，發生在屬三和弦中。

c)升四度，發生在所有的第二級和弦〔Ex. 134〕中。

d)升二度與升四度同時使用，發生在 $\overset{7}{\mathrm{II}}$ 中。

舉例如下：

Ex. 153

降六度 *1)

C *4) $\overset{9}{\mathrm{V}}♭$ $\circ\overset{9}{\mathrm{V}}♭$ IV♭ I_2 或 $\overset{7}{\mathrm{V}}$ $\overset{7}{\mathrm{IV}}♭$ $\overset{7}{\mathrm{II}}♭$ $\overset{7}{\mathrm{VI}}♭$ $\overset{7}{\mathrm{II}}♭\overset{7}{\mathrm{V}}$ I

升二度 升四度 升二度與升四度同用

V♯ V♯ V♯ IV♯ I_2 (II♯) *2) II♯I_2 $\overset{7}{\mathrm{II}}$♯♯ *3)

*1)減七和弦可用在大調，與用在小調一樣。因減七和弦以其音響的至美及其不可思議的善變性著名〔§176〕，故有這種自由。——*2)第二級和弦的變化和弦，大多進行到 I_2。——*3)一種例外的解決法，但並不罕見。爲避免四個聲部都向同方向進行，$\overset{7}{\mathrm{II}}$ 的七音下行四度〔Ex. 136，*2〕。——*4)注意和弦記號中指示變化音的方式。轉位不記明。

§208. 此外，下面的一些變化音，均屬可能，但很少使用：

a)升一度，發生於 I 或 $\overset{7}{\mathrm{VI}}$ 上；解決到 $\overset{7}{\mathrm{V}}$。

b)升一度與升六度同時使用，發生於 $\overset{7}{\mathrm{VI}}$ 上；解決到 $\overset{7}{\mathrm{V}}$。

舉例如下：

Ex. 154
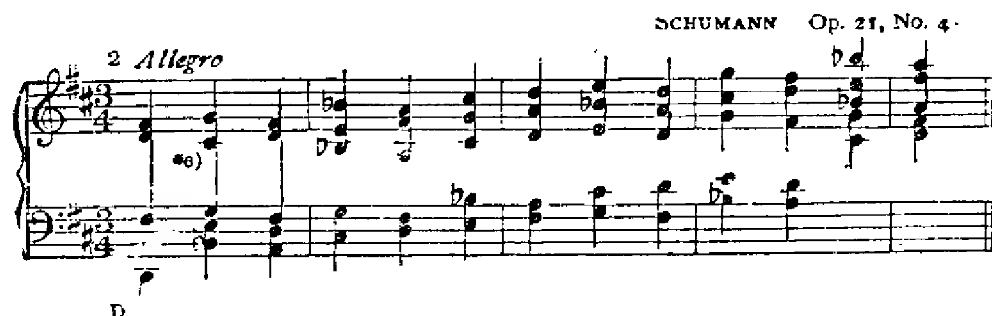
*1) $\overset{7}{\text{VI}}$ 作變化和弦時，七音停滯進行，不照 Ex. 141 所示.——*2)I與變化和弦連接時，如 c^2-$\#a^1$ 這樣不常用的音程，亦所許可.

附加實例:

Ex. 155.

1. *Lento*

SCHUMANN Op 2



*1)C 大調中的變化 $\overset{7}{\text{II}}$(升二度與升四度同時使用).一小節後重覆出現.——*2)這裏是一時轉調，轉入 d 小調.——*3)這裏，經過 $\overset{7}{\text{IV}}$ 回到 C 大調.——*4)C 大調中的降六度.——*5)將兩個 *5 的小節加以比較,可知變化和弦與正統和弦的不同.第一次，♯*d*-♯*f*-*a*-*c* 是 C 調的 $\overset{7}{\text{II}}$,因爲這和弦解決於該調的 I; 兩小節以後,同和弦重又出現,但這時卻變成了 e 小調的正統的減七和弦,因爲它進入 e 小調的 $\overset{7}{\text{V}}$,而終於解決到該調的 I.——*6)大調中的減七和弦，每隔一拍出現一次，看 Ex. 153, *1.——*7)a 音是一個裝飾的鄰音,以後會講到〔§269〕.

看Ex.131下的"譯者注".
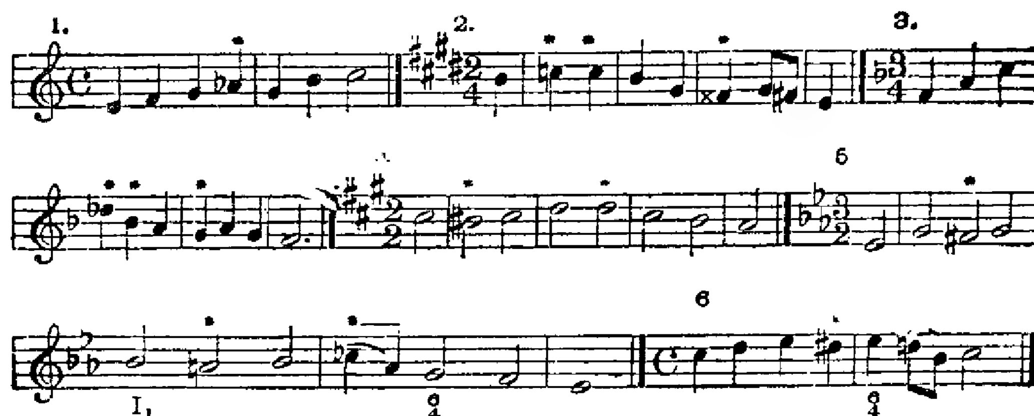
並看Chopin: Mazurka, No. 34,第 53-68 小節(升四度).

§209. 變化和弦的處理法非常簡單,與未變前的原和弦的處理法,並無實際上的不同. 升高的變化音除極少數的例外〔如 Ex. 153, *3〕, 均向上解決;降低的變化音常向下解決.變化音不得重覆.

各個聲部都要圓順地進行.溫習 §200

練習四十二

配下列各曲調,每曲調均配兩次,在星號處用變化和弦:



7.

8.

9

10.

I₁

11.

12.

13.

14.

15 (答案見附錄)

ᵇG —— ᵇD

*1) *2)

16

(在星號處用減七和弦)

II¹ *2)
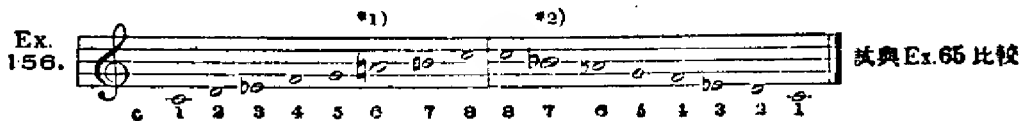
*1)Ex. 153,*3. —— *2)§208; 解決於 $\overset{7}{V}$.

第三十五章 小調中的變化和弦

§210. 小音階中凡有甚麽變化，均根據和聲小音階而變化〔§88〕. 小音調中起變化，其主要目的是避免和聲小音階中第六度與第七度之間不自然

的音程〔§92〕，而代以圓順的音程．因有這種變化，遂產生"曲調小音階"(Melodic minor scale)．

§211．曲調小音階，上行時第六度升高，下行時第七度降低．如下例：
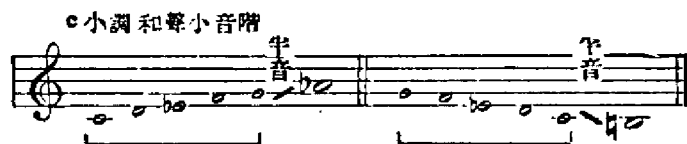


*1)將第六度由 ♭a^1 音升高爲 ♮a^1 音，俾第六度到第七度之間的不自然音程"增二度"變成了圓順的大二度．這便是第六度要變化的唯一理由．這種變化只用在音階上行時．經變化後，這幾個音便與原來的大音階完全相同了．——*2)在下行時，則將第七度由 b^1 降低爲 ♭b^1，俾增二度變爲大二度．曲調小音階的這個下行形式，與調號所指示的完全一致〔§91〕．
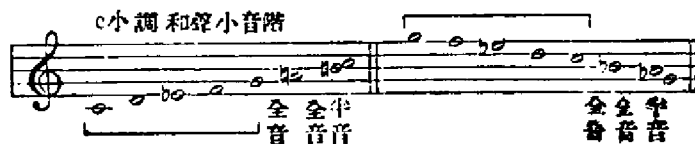
§212．各種小音階，可成立一個系統，以免混亂：

a)從主音至屬音的開始五個音，在各種小音階均相同．又各種小音階，從主音至第三度，均爲小三度．

b)在和聲小音階，第五度與第六度之間爲半音；由屬音向下數，其第五度與第六度(即主音與導音)之間，亦爲半音．例如：



c)在曲調小音階，從屬音至上方主音之間爲"全音—全音—半音"的音程；從主音至下方屬音之間，亦如此．例如：



§213．第三度是區別大音階與各種小音階之不同的惟一的音．這個第

三度在大調是大三度,在小調是小三度.

§**214**. 小調中的升六度,發生於 II, $\overset{7}{\mathrm{II}}$, IV, $\overset{7}{\mathrm{IV}}$, VI, $\overset{7}{\mathrm{VI}}$ 各和弦上,解決於屬和弦系.例如:

Ex. 157.

*1)這些和弦的進行係根據變化音的解決法而定,不嚴格依照 §206.這裏必須進入屬和弦系.——*2)七音(中音部的 c^1 音)上行解決,與低音部構成連續三度,這與 Ex.121 的情形一樣.——*3)高音部的 ♮a^1 音與下中音部的 ♭a 音不在同一聲部,卻並不構成交錯關係,因爲 ♮a^1 作級進〔§200-b〕.

§**215**. 升四度常隨升六度同時出現於第二級和弦(II, $\overset{7}{\mathrm{II}}$, IV, $\overset{7}{\mathrm{IV}}$) 中,而解決於 $\overset{7}{\mathrm{V}}$ 或 I. 這時升四度上行解決;升六度上行下行解決均可.例如:

Ex. 158.

*1) $\overset{7}{\mathrm{II}}$ 的七音下行四度〔Ex. 136, *2〕.——*2)解決於 I; 七音停滯.——*3)兩變化音均進入其本位音,少用.這略似 Ex. 153,*3. ——*4)下中音部的 #f 級進而入 g音,故 ♮f^1 音可出現在其他聲部(中音部).——*5)解決於三和弦V,好像轉調(轉入 G 調),故不如進入屬不協和弦或 I 爲佳〔§206〕.

§**216**. 降七度發生於 $\overset{7}{\mathrm{I}}$ 或 III 中,而解決於下屬和弦系;間或發生於屬和弦系中.降七度係下行曲調小音階中的一分子,故由高一度而導入,向低一度而解決.例如:

Ex. 159.

c Ib IV III♭ IV V♭ IV₁ V♭○V ○V♭ V♭ IV₂

*1)看 Ex. 157,*1.——*2)與 Ex. 77 比較.——*3)降七度較少用在屬和弦中；在屬不協和弦中，尤其少用.

§217. 上述的各變化音，均與曲調小音階相一致. 除此之外，在小調中尚有一個極普通的變化音，這便是降二度. 降二度發生於第一轉位的 II 中，較少發生於原位的 II 中. 例如:

Ex. 160.

c II♭ I V II♭ IV♯♮

*1)這個特殊的音程，許用(參看Ex.154,*2).——*2)連續用兩個不同的變化和弦；注意兩和弦均屬於下屬和弦系，故其進行等於和弦反覆.

附加實例:

Ex. 161.

1. *Allegretto* MENDELSSOHN

etc.

♯f I—— II♮—— VI₁—— II♮—— IV₁—— V——

*1)降七度.

2. *Prestissimo* BEETHOVEN

etc.

f V7——I c V7 I o V7 I1 o V IV7 I

3. *Allegro* BEETHOVEN

d V——VI o V7 I V——VI o V7 I

4. *Lento* CHOPIN

a I II1♭(II) V7 VI V I1 II1♭ V V V7

*2)升六度與升四度. ——*3)升六度. ——*4)降二度. ——*5)裝飾的鄰音〔§269〕.

練習四十三

配下列小調的曲調與低音,於星號處用入變化和弦,有些地方一定要用,有些地方可隨學習者之意;照所指定來轉調:

2 3. 4. V1 V1

5.(答案見附錄) D⁻ V1

*1)一拍用一個低音.——*2)照 Ex. 160,*2 的作法.——*3)這種不正規的調關係(違反 §197, 法則一)因模進而正當化了. ——*4)本題上方三聲部均寫在高音譜表上.有弧線處只用一個曲調音.

第三十六章　大調與小調中的混合和弦

§218."混合和弦"(Mixed chord) 亦稱"增六和弦"(Chord of the

augmented sixth)，因爲它必定有增六度這個特殊的音程．混合和弦由結合不同之調中的特有音而成，因而有畸形的構造．但它用起來極有效果，故常使用；處理也很容易．

混合和弦常解決於主和弦〔§206〕．其升高的變化音上行解決，降低的變化音下行解決；又變化音不得重覆〔§209〕．此外，倘須注意一事，卽增六度音程，極少轉位．

§219. 大調中的混合和弦有三：其一，於屬不協和弦中升高音階的第二度（卽和弦的五音）而獲得，其二，於第二級和弦中降低音階的第六度，同時升高第四度（或並升高第二度）而獲得，其三（這是極少用的），於屬七和弦中降低音階的第二度而獲得．例如：

Ex. 162

屬和弦系的混合和弦：

C　$\overset{7}{V}$♯　$\circ\overset{9}{V}$♯　$\overset{7}{V}$♭

第二級和弦的混合和弦

IV♯♭　$\overset{7}{II}$♯♭　$\overset{7}{II}$♯♯♭　$\overset{7}{II}$♯♯♭　$\overset{7}{II}$♯♯♭

*1）增六度由結合 ♯d^2（升高的變化音）與 f^1 音（屬和弦的七音）而產生．——*2）增六度轉位爲減三度（♯d^1–f^1），這個音程含糊不明，容易誤會；並且不好聽．——*3）增六度由結合 ♭d 與導音 b^1 而產生．——*4）這裏增六度又是轉位，變成減三度（♯f–♭a）．——*5）倘使增六度轉位之後，超出八度，卽成爲減十度，則較佳．——*6）這種和弦中的 ♯*d* 音，常常錯寫作 ♭*e*．♭*e* 只能作爲小調中的特有音而出現〔§213〕．——*7）內聲部的增二度（c^1–♯d^1），可用．

§220. 小調中的混合和弦只發生於第二級和弦($II, \overset{7}{II}, IV, \overset{7}{IV}$)中，由升高音階的第四度而獲得(這時第六度保持小六度而不變). 例如:

Ex. 163

c IV♯ I IV♯ V I II♯ IV♯ $\overset{7}{II}$♯

$\overset{7}{II}$♯ $\overset{7}{IV}$♯ $\overset{7}{II}$♯♭

*1)這種變化和弦既可屬於 C 大調，又可屬於 c 小調，完全根據解決和弦如何而定. 本例解決和弦中有 ♭e 音，便是 c 小調；在 Ex. 162 第二行，解決和弦中有 e，便是 C 大調〔§206, §213〕.——*2)因爲 *1 的理由，這個變化和弦進行至屬和弦而不進行至主和弦，會使調性不明；故主和弦必須即刻出來. ——*3)增六度轉位爲減十度(♯f-♭a[1])，可用〔Ex.162, *5〕.——*4)這個連續五度很容易發生，故用混合 $\overset{7}{IV}$ 和弦時須特別注意. 惟一可靠的防禦法，是解決於主和弦〔比較 Ex.140, *1〕. 亦可如次小節，五度轉位成四度. 又可如最後小節，七音(♭e[2]音)單獨解決，變成 $\overset{7}{II}$.

附加實例:

1. *Moderato* SCHUMANN, Op. 42

Ex. 164.

etc.

d I (C $\overset{7}{V}$♭—I) F $\overset{7}{V}$♯ I F I a $\overset{7}{II}$♯ V——I

F $\overset{7}{II}$♭♮—V

*1)這裏並可視作 C 大調的降二度，但以看作 F 調的降六度與升四度，較爲合宜，因爲降二度在大調極爲少用.——*2)升二度.——*3)升四度.

2. *Allegro*

BEETHOVEN

3. *Allegretto*

MENDELSSOHN

*4)像*1,有二種看法,但以看作 ♭E 大調較爲合宜.——*5) ♭A 大調中的混合屬七和弦.——*6)這裏轉調,經過變化和弦.

練習四十四

A. 配下列曲調與低音,用變化和弦與混合和弦("變"字代表變化和弦,"混"字代表混合和弦),照所指定來轉調:

7.

8.（答案見附錄）

9.

10.

11. 全題用降六度

*1)升二度在高音部，最能暗示出混合屬和弦. ——*2)升四度必發生於第二級和弦中. ——*3)小調中的混合和弦，必爲第二級和弦〔§220〕. ——*4)低音部上方的3字，表示用三音位置，卽高音部用和弦的三音. 這裏要用高的三音. ——*5)全收束之後的兩個和弦(卽最後兩個和弦)構成“副格收束”(Plagal cadence).

B. 自作四小節的樂句.

第三十七章　間接疏遠轉調

§221. “疏遠轉調”是轉入近關係調之外的調上的一種轉調〔§197，法則一〕. 疏遠轉調通常先經過某些近關係調，然後達到一個遠關係調. 這種疏遠轉調稱爲“間接”疏遠轉調. 卽由原調出發，順著調號的次序，輾轉轉入各

調號所示的大調或小調上，最後纔入目的調.

例如：由 C 大調（或 a 小調）轉入 ♭A 大調（或 f 小調），其間經過下列各調號的調：♮-♭-2♭-3♭-4♭〔Ex. 146〕. 故轉調的行程有下列多種：

♮	♭	2♭	3♭	4♭
C(a)	F	♭B	♭E	♭A(f)
,,	d	g	c	,,
,,	F	g	♭E	,,
,,	d	♭B	c	,,
,,	F	♭B	c	,,
,,	d	g	♭E	,,

又如：由 ♭B（或 g）轉入 A（或 ♯f），經過 2♭-♭-♮-♯-2♯-3♯ 各調；由 ♭D（或 ♭b）轉入 E（或 ♯c），經過 5♭-6♭（=6♯），-5♯-4♯ 各調.

練 習 四 十 五

配下列各曲調，第 2 題與第 4 題多配幾次，在星號處轉調：

〔注意〕不論在小調或大調，都極自由應用減七和弦〔Ex.153，*1〕.

練 習 四 十 六

配下列各曲調，每題至少配二次，在星號處轉入大調或小調：

*1)未記明調名者,學習者自能知道.

練習四十七

配下列各曲調,每題至少配二次,在星號處轉入大調或小調:

*1)自由用入減七和弦,尤其在小調爲然.——*2)未記明調名者,學習者自能知道.——*3)D大調的升四度.

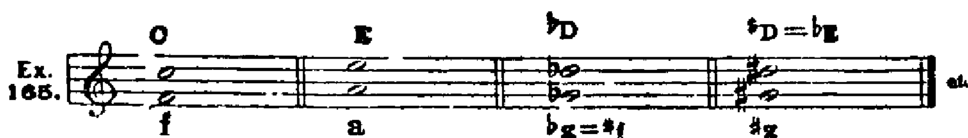
第三十八章　直接疏遠轉調·闊步轉調

§222. 疏遠轉調在良好的條件下,亦可不經過中間的近關係調,直接轉入遠關係調.這稱"直接"疏遠轉調.

§223. 直接疏遠轉調中最佳者,是直接跨過四級(即四個調號),轉入新調.著者特稱這種轉調爲"闊步轉調"(Modulatory stride).其定義如下:

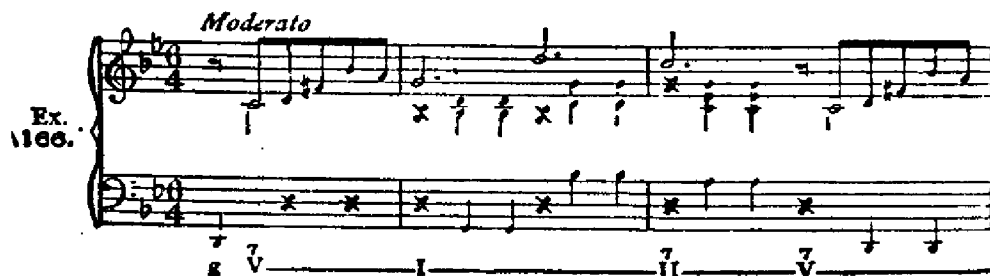
闊步轉調,便是由大調轉到下方純五度的小調,或由小調轉到上方純五度的大調;即大調轉到下屬小調,小調轉到屬大調.
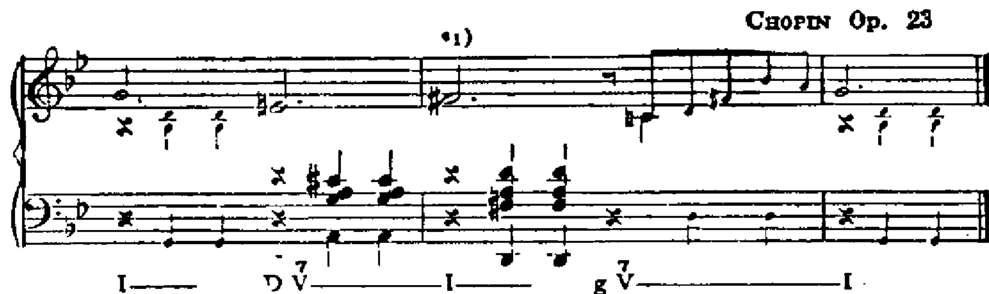
例如:C 大調向下轉到 f 小調,或 c 小調向上轉到 G 大調.所以,作闊步轉調的兩調,可用構成純五度的上下兩音來表示,其上方音爲大調主音,下方音爲小調主音:



§224. 學習者稍加思索,便知疏遠轉調中的闊步轉調,無非是普通"接近轉調"(即轉入近關係調的轉調)的大小調互易——本應轉入大調者,換用小調,或其反.倘不變換大小調,便是普通的轉入屬調與轉入下屬調.例如,C 大調本應轉入 F 大調,現在換用 f 小調;g 小調本應轉入 d 小調,現在換用 D 大調.

闊步轉調亦照 §198 而構成.例如:





*1)這裏倘不用 #f 音，而用 ♮f 音，便變成轉入近關係調 d 小調了．要引出 g 小調，用 ♮f 音不如用 #f 音，是很顯明的．這並可證明：闊步轉調中的新舊兩調，雖在調號上相距四級之遠，而實際保持接近的關係．

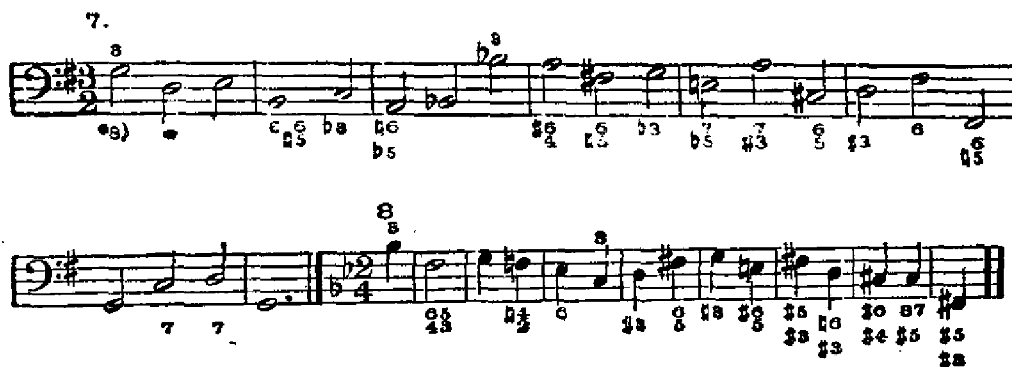
練 習 四 十 八

A. 舉述每個大調與每個小調用闊步轉調可轉入何調上．

B. 配下列各曲調與低音，在星號處用闊步轉調：

1. 2. 3. 4. 5. 6.（答案見附錄）

*1)從 ♭A 大調出發的闊步轉調，是轉入 ♭d 小調，或其"等調"〔Ex.146,*1〕#c 小調；而用 #c 小調較爲便利．——*2)像這裏，原調的最後和弦便是新調的屬和弦，則新調只要經過其主和弦卽可成立．

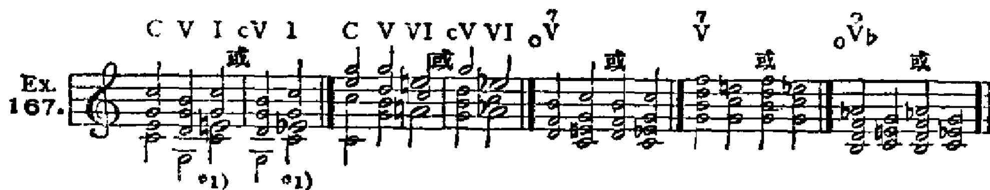


*3)這種低音部,配好和聲後須加以分析,即以羅馬數字注明和弦.

第三十九章　直接疏遠轉調・相對調

§225. 直接疏遠轉調中次佳者,是"相對調" (Opposite mode) 轉調,即同主音大小兩調的互轉. 如 C 大調轉入 c 小調, d 小調轉入 D 大調, ♭G 大調轉入 ♯f 小調,等等. 轉入相對調,雖則兩調有相當距離(照調號相隔三級),但嚴格地說起來,幾乎不能算做轉調;因爲如 §86 與 §89 所述,這只是同調的一種變形.

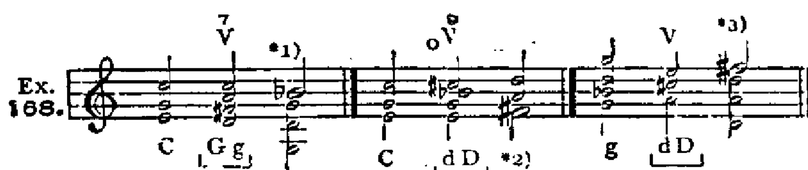
§226. 同主音的兩調所以可作大小互轉者,其根源由於兩調的屬和弦 (V, $\overset{7}{V}$, $_{\circ}\overset{9}{V}$, 變化 $\overset{9}{V}$, 變化 $_{\circ}\overset{9}{V}$) 彼此相同〔§90; §151-c; §165, 法則一; Ex. 153, *1〕. 這些屬和弦既可解決於大調的主和弦,亦可解決於小調的主和弦〔Ex. 111, *9〕. 惟解決於大調,較爲自然而已. 例如:



*1)兩調所賴以決定的音,是調中的中音(即音階的第三度). 在這裏,用 ♮e, 便是 C 大調,用 ♭e, 便是 c 小調〔§213〕.
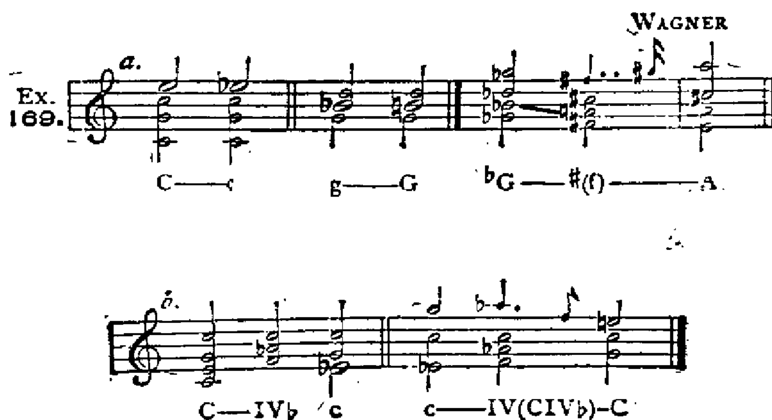
§227. 所以，一個屬和弦由大調而來(即作爲大調的屬和弦)，可解決於同主音的小調主和弦上(用小三度的中音替代大三度的中音)；反之，由小調而來的屬和弦，亦可解決於大調主和弦上。這樣就產生了大小調互轉。這種轉換，可用在樂句的任何處；只要不超出有修養的聽覺所許可的範圍，均可使用。

§228. 大小兩調屬和弦相同，這關係可利用作直接達到其他遠關係調的手段。即一調所欲轉入的近關係調，可藉相對調的互轉，變成遠關係調，構成疏遠轉調。闊步轉調〔§224〕便是如此。下例也是如此：



*1)倘用 ♮b 音，便轉入 C 大調的近關係調 G大調。現換用小調的中音 ♭b 音，便成爲疏遠轉調。——*2)用 ♮f 音，是轉入近關係調 d 小調，用 ♯f 音，便是疏遠轉調。——*3)闊步轉調。

§229. 此外，單由中音作半音變化，亦可完成大小調的互轉〔Ex.169-a〕；又可經過有降六度的變化和弦，使大調轉入同主音小調〔Ex. 169-b〕。後者恐怕是相對調轉調中之最佳者。舉例如下：



附加實例:

Ex. 170.

1. *Lento* SCHUBERT

*1) *2)

a ——————V————AI——V————I a ——————

2. *Adagio* BEETHOVEN. Op. 22

*3) *4) *5) *6)

♭B ♭b

♭E I——————○V♭IV♭ ○V V———I———II₂♭ IV♮ V ♭B

3. *Andante* BRAHMS. Op. 10

*7) etc.

b B

*1) a 小調的屬三和弦解決於 A 大調. ——*2)用變化半音使大調直轉入小調. ——*3)♭g¹ 音是近關係調 ♭B 大調的降六度. ——*4)♭B 大調的屬和弦解決於 ♭b 小調. ——*5)同系內兩個不同的變化和弦連續使用〔Ex. 160, *2〕. ——*6)最後 ♭B 大調仍舊出現. ——*7)用變化半音使 b 小調直轉入 B 大調.

練習四十九

配下列各曲調與低音,星號處用相對調轉調:

1.

2.

3.

4.

5.

6 *6)（答案見附錄）

*1）在†處，前面的屬和弦解決於應轉入的近關係調的相對調上.——*2)原調的最後和弦便是新調的屬和弦時，新調經過主和弦便可成立〔練習四十八，*2〕.——*3)這是闊步轉調(G-c)；將應轉入的 C 大調，以 c 小調替代.——*4)在模進間，交錯關係〔§200-b〕常不能避免.這種交錯關係常因模進而正當化了.——*5)這裏不用調號；第五題也是這樣；因爲在繁複的轉調時，不如用臨時號較爲方便.——*6)以羅馬數字記明和弦.

第四十章　模進轉調與收束轉調

§230. 以前所述的一切轉調，不論是接近轉調或疏遠轉調，均嚴守

§198 的基本法則；但在良好的條件下，亦可作突然與不正規的轉調．在模進之間與各種收束之後的那種一時的間歇處，是應用這種轉調的最佳的處所．這種轉調分別稱爲"模進轉調"(Modulation in sequence)與"收束轉調"(Modulation at cadence)．

§**231**．模進轉調與收束轉調，卽在進入一個模進，或進入一個新樂句或樂句中某小部分時，可不經過通常的轉調和弦(屬和弦或第二屬和弦)，而突然轉入新調(近關係調或遠關係調)．先舉模進轉調的例如下：

Ex 171. 模進轉調

1. C——I d I—— E I—— C——I *1) *1) etc.

2. ♭B $\overset{7}{V}$—I A $\overset{7}{V}$—I ♭A I G I ♭G I F I *2) *2) *1) *3) *3)

3. Allegro 8ves 8ves D'ALBERT ♯d $\overset{7}{II}$—$\overset{7}{V}$ *4) d $\overset{7}{II}$—$\overset{7}{V}$ *4) ♯c $\overset{7}{II}$—$\overset{7}{V}$ etc.

*1)這些都是模進之間的一時間歇處，由原調的 I 突然轉入新調的 I〔比較§197，法則三，第二項〕．其間並無共通音爲兩調連繫〔§232〕，但模進連貫出現，也就無需這種連繫．——*2)這些轉調照正規方法作成，不過先後兩調並無關係．——*3)這是主和弦的連續，每一和弦代表一調〔比較§203〕．這種轉調都是有模進時纔可使用．

——*4)原調終於屬七和弦〔比較§197，法則四〕。各模進在音的高度上非常接近；第一個模進與原音形之間的連繫爲 ×$c=d$(導音變作主音).

§232. 再講收束轉調.某種收束之後的突然的轉調，有一個限制，便是在兩調之間須有一定的連繫. 照通則——雖非嚴格法則——至少須有一音從原調保持至新調，作爲一種連繫. 這種周旋兩調之間像樞紐的轉調音(連繫音)，以用原調的主音、中音或屬音爲最佳；這些音到了新調可隨意變爲屬音、中音、主音或導音，甚至變爲下屬音(作爲屬和弦的七音)或下中音(作爲屬和弦的九音)，都無不可.

茲舉突然的收束轉調的例如下：

Ex. 172. 收束轉調

1. *Presto* D'ALBERT

*1) etc.

a I ——‖ f I —— VI ——

2. *Allegro* BRAHMS

*2) etc.

D I —— V ——‖ C I —— II# I II## I

3. *Vivace* HUMMEL

*3) etc.

D I A V —— I ——‖ C I V I V

*1)a 小調的半收束後，突然出現 f 小調的 I；其間連繫爲 *c-c* (中音變成屬音).——*2)D 大調在屬和弦上作半收束後，繼以 C 大調的 I；連繫爲 *e-e*(第二度變成中音).——*3)主和弦收束；連繫爲 *e-e* (屬音變成中音).

*4)主和弦收束;連繫為 c-c (中音變成主音). ——*5)連繫為 a-a (中音變成屬音). ——*6) a 小調屬和弦的半收束,繼以 ♭B 大調的 I;但無共通音為之連繫.

練 習 五 十

配下列曲調與低音,照所指定作突然的轉調:

*1)低音從第一拍開始，上方三聲部接著在第二拍出現.——*2)全題如 *1.——*3)這種不正規節奏的全收束(主和弦在弱拍上)，並不罕見，同時這裏因爲與前面的半收束取得一致，故更爲正當. ——*4)副格收束〔看練習四十四,*5〕. ——*5)上方三聲部均寫在高音譜表上.有弧線處用一個曲調音.——*6)此弧線並不表示同低音.

第四十一章　相對調中減七和弦的特殊用法

§233. 屬和弦系中最有效果又最引人入勝的和弦，同時在整個和聲領域中最富變動性的和弦，是減七和弦. 它常常爲轉調而用；又因爲它極易與其他和弦連接，故常用作任何兩調間的轉調的媒介——不論調之大小，也不

問兩調是如何關係.

§**324**. 下列各點,必須記憶:

a)減七和弦是不完全屬九和弦,作成在小調的導音上〔§176〕

b)減七和弦雖是小調中的正統和弦,卻同樣可用於大調中(作爲變化和弦).卽它可作不同的解決,或入小調 I,或入大調 I〔Ex. 153,*1〕.

c)減七和弦可用某種形式(原位或某種轉位),出現在大調或小調的主和弦系(I 或VI)之後.關於它的轉位的選擇,則視它的前面的和弦形式如何而定.

d)減七和弦的記譜法,照其所解決的新調而定.遇有半音變化時,須照§200 的規定而進行.舉例如下:

Ex. 173.

*1) 或 *1) 或 ?? *2)

C G g C F f

*1) 或 或 *3)

C d D C ♭B ♭b

或 或 或 etc.

C a A C ♭E C e E C ♯f ♯F

*1)倘將 *e* 音改爲 ♭*e* 音,則第一個和弦就代表 c 小調的 I. ——*2)避免用減七和弦的第三轉位;卽七音(原來的九音)不放在低音部〔Ex. 130,*4〕. ——*3)這是 C 大調的 VI,同時也是 a 小調的 I.

練習五十一

A. 將所有大調與小調的 I 與 C 大調(亦即 c 小調)的減七和弦連接,如 Ex.173 所示.

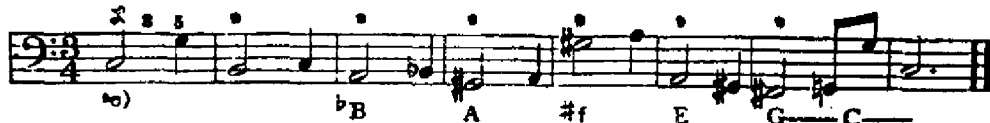
B. 將 G 大調的 I 與所有其他大調(與小調)的減七和弦連接,如 Ex.173 所示.所有的轉位,均隨學習者之意.

練習五十二

配下列曲調與低音,在星號處用入減七和弦.用何調減七和弦,可隨意.

*1)用 d 小調、D 大調或 F 大調的減七和弦,可隨意.——*2)用 C 大調、c 小調或 ♭E 大調的減七和弦,可隨意.——*3)限用 ♯c 小調,因爲這裏接近該調的收束.——*4)憑乎後面的弧線,這裏只能用 D 大調.——*5)將三個伴奏的聲部齊集在低音譜表上,同時對弧線連接着的各音,限用一個和弦.調如何決定,看弧線便可明白.

5. (答案見附錄)



*6)上方三聲部,在各小節(除收束小節之外)第一拍均作休止,第二拍纔有聲音.即上方三聲部均用的𝄽♩♩節奏;同時該三聲部均寫在高音譜表上.

第四十二章　連續屬和弦

§235. 對於 §69 法則三所舉的屬和弦進行的基本法則，有一個極可注意的例外,便是屬和弦可不解決於原調主和弦，而折入他調的屬和弦上.這種不正規而並不罕見的和弦進行,可這樣解釋:第一個屬和弦將其應守的規則轉讓給他調中應守同樣規則的和弦.這時常有一個或數個聲部作"變化半音進行"(Chromatic progression)，使兩個屬和弦連接."變化半音進行"即同名音間的半音進行(如 c-#c,d-♭d)；這種進行,是曲調進行中最圓順者,它能使所有的不正規都變成正當.

§236. 變化半音進行爲"自然音階進行"(Diatonic progression)之反;它不照自然音階的路線而進行.因此它的效果是忽然掙脫了原調.在同一調內,沒有一種解決,或一種正統和弦(即無變化音的和弦)的進行,可把變化半音進行包括在內.所以,變化半音進行除用在含有變化和弦或混合和弦的和弦連接上之外,總是引起突然的轉調.同時這種變化半音進行因其非常平穩而圓順，而被視爲轉調中最有力量又最動人的分子．又和弦分析的基本原則:"一個和弦憑其如何進行,確定其爲甚麼和弦"〔§206 末〕,亦因變化半音進行而失效．因此,變化半音進行帶起特異性與極端重要性,而頻繁地被應用,特別在近代音樂中.許多奇怪的和弦連接,常用變化半音進行爲媒介;這種罕見的和弦連接，難於作合理的說明，只能說是憑變化半音進行以爲連

素.本章所處理的特殊和弦的連接——即不同調內屬和弦的直接相連,大抵便賴有這種變化半音進行而成立.

§237. 屬和弦中半音連接進行的這個原則,照最普通又廣泛的意義施之實用.即一調內任何形式的屬和弦($V, \overset{7}{V}, {}_{\circ}\overset{7}{V}, \overset{9}{V}, {}_{\circ}\overset{9}{V}$,與各該和弦的各種轉位),可進入另一調內任何形式的屬和弦(同上),大調或小調不拘.

這條概括的規則,在理論上雖可擁護,在實行上卻有限制.最佳又最普通的連接,是前一個屬和弦的三音作半音降低,或其根音作半音升高,而進入後和弦.看下面 Ex.174 第一小節(三音降低)與第二小節(根音升高).

§238. 後一個屬和弦可正規地解決於同調的主和弦上,或再進入他調的屬和弦上.倘有一連數個屬和弦這樣繼續著,則高音部或低音部宜作變化半音的連續下行或上行〔Ex.174-2〕.

§239. 法則一　每個屬不協和弦的七音,倘可能,應正規地按度下行而解決.

法則二　構成變化半音進行的原音與變化音,倘可能,應放在同一聲部,或放在不同聲部而前音不作跳進〔§200-a, b〕;否則也須儘量作圓順的進行〔§60〕.

Ex. 174.

*1)　*2)　*3)　*4)　*5)　*5)　*6)

1.

C $\overset{7}{V}$　F $\overset{7}{V}$　I　C　A　C　♭B　C　D　C　♭E

c　a　c　♭b　c　d　c　♭e

*1)同時可爲 c 小調.——*2) 可用 C(c)調屬和弦的任何形式 ($V, \overset{7}{V}, \overset{9}{V}, {}_{\circ}\overset{9}{V}$,及其轉位).——*3)可用F(f)調屬和弦的任何形式.注意第一個屬和弦三音作半音降低(由 b^1 至 $♭b^1$)而進入後和弦.並看第五、六小節,及 2 的第一小節.——*4)亦可用 f 小調.——*5)無變化半音進行.——*6)屬和弦的七音停滯進行.

*7)倘用減七和弦(${}_{\circ}\overset{9}{V}$)代替屬七和弦，可使這種不良進行改善. ——*8)這兩個和弦連接,七音不得不升高. 這違反 §239，法則一. 所以這種和弦連接認爲有問題. ——*9)許多屬七和弦相連續，高音作變化半音進續下行〔§238〕，變化半音進行均置於同一聲部〔§239，法則二〕. 這些和弦的調性,只能推測,並不確定〔§203,§236〕. ——*10)藉變化半音進行而連接的減七和弦，其記譜法不能明確規定，因爲所表示的調只能推測. 通常,下行半音多用降號,上行多用升號. ——*11)變化半音與原音不在同一聲部,但前音不跳進,故可〔§200-b〕.

Ex. 175.

1. *Andante* — BRAHMS

2. *Andante* — BRAHMS

3. *Allegro* BRAHMS

4. *Moderato* SCHUMANN

5. *Allegro* SCHUMANN

simile

練習五十三

A. 照下列和弦連接構成四聲部,轉位隨意:——A: $\overset{7}{V}$-D$\overset{7}{V}$*1); ♭E$\overset{7}{V}$-c$\overset{7}{V}$; D$\overset{9}{V}$-F$\overset{7}{V}$; f。$\overset{9}{V}$-♭D$\overset{7}{V}$; E$\overset{7}{V}$-C$\overset{7}{V}$; ♭B$\overset{7}{V}$-♭A。$\overset{7}{V}$; G$\overset{9}{V}$-A$\overset{7}{V}$; E$\overset{7}{V}$-♯f。$\overset{9}{V}$; g。$\overset{9}{V}$-d。$\overset{9}{V}$-a。$\overset{9}{V}$-e。$\overset{9}{V}$; ♯c。$\overset{9}{V}$-♯f。$\overset{9}{V}$-b。$\overset{9}{V}$-e。$\overset{9}{V}$.

*1)每組中最後一和弦,均解決於同調的主和弦上。

B. 在鍵盤上奏出這些和弦,左手單彈低音部。

C. 配下列曲調，在星號處用連續屬和弦，轉位隨意：

1. *2) A D G C A— E—

2. *2) F—$^{\flat}$B G— C A D G C— C $^{\flat}$D $^{\flat}$B $^{\flat}$E $^{\flat}$A $^{\flat}$D $^{\flat}$A —

3. *3) F D f F d— C—

4. (答案見附錄) *2) E $\overset{9}{\mathrm{V}}$ D $\overset{9}{\mathrm{V}}$ D

5. *4) C— d — g c— F— $^{\flat}$B —

*2) 星號處均用 $\overset{7}{\mathrm{V}}$.——*3) 星號處用 V, $\overset{7}{\mathrm{V}}$ 或 $_{\circ}\overset{9}{\mathrm{V}}$ ——*4) 星號處均用減七和弦.

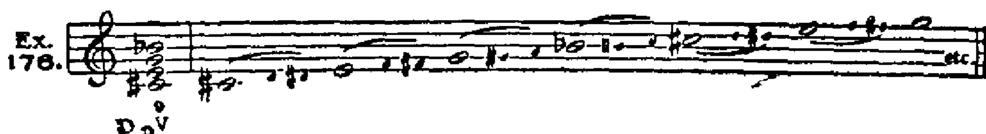
第四十三章　減七和弦與屬七和弦的等和弦處理法

§240. 一音接以音名不同而實際高度相等的音，稱爲“等音變換”(**Enharmonic change**). 如 $^{\flat}g$ 音與 $^{\sharp}f$ 音，實際高度相同，兩音可作“等音”(**Enharmonic**)的互換. 此外，b 音的等音是 $^{\flat}c$ 音，f 音的等音是 $^{\sharp}e$ 音，d 音的等音有兩個，即 $^{\times}c$ 與 $^{\flat\flat}e$，等.
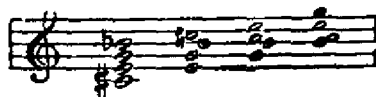
§241. 等音變換必引起轉調，因爲作等音變換的兩音在同一調內不能相容.

§242. 因等音變換而行轉調，最普通是利用減七和弦.因爲減七和弦可作多種的等音變換，易於作各種進行.

§243. 減七和弦所以有這種不可思議的善變性，主要是由於它的組織的特殊.減七和弦由完全相同的各音程(均爲三個半音)而構成，這些音程將一個八度內的十二個半音均分，爲四個相等的部分.這在鍵盤上看起來最爲明瞭.例如:



因爲構成和弦的各音程均相一致，所以減七和弦的各種轉位，在音響上彼此並無區別.上舉和弦的四種形式(轉位)如下:



這四種形式在鍵盤上完全相同，實際並無 7，$\frac{6}{5}$，$\frac{4}{3}$，2 之分. 因爲其間的增二度音程 b-♯c，只在譜上顯得與其他各音程不同，在音響效果上是完全一樣的(增二度與小三度均爲三個半音)

§244. 減七和弦的各種轉位，在音響上既無分彼此，故不能憑聽覺區別出和弦中的何音爲何音來. 即憑聽覺，無法斷定四音中何音爲導音，何音爲九音，何音爲七音等. 因此減七和弦可作如下的變化: 它的每個音均可輪流作爲導音，而每次更動時均表示一個不同的調; 又這種更動僅因記譜法變動而起.

記譜法變動，產生等音變換; 和弦內一音或數音作等音變換，變爲另一和弦或另一形式(轉位)時，就成"等和弦變換".

以 d 小調的減七和弦爲例:

Ex. 177. 在鍵盤上 *1)

導音 $^{\sharp}a$ 解決於 b 小調或 B 大調:

*2) 導音 $^{\sharp}c$ 解決於 d 小調或 D 大調:

導音 *e* 解決於 *f* 小調或 F 大調:

導音 *g* 解決於 $^{\flat}$a 小調或 $^{\flat}$A 大調:
或 ($^{\sharp}f$) 或 ($^{\sharp}$g) 或 ($^{\sharp}$G)

*1)每個減七和弦的形式與記譜法均照 §176 而定，即須在各該調的導音上構成減七和弦，其記譜法須合於該調的小音階.——*2)這裏，原和弦 (b 小調中的 $_{\circ}\overset{9}{V}$) 在 $^{\sharp}c$ 音上的 $\frac{6}{5}$ 形式，變成了 $^{\sharp}c$ 音上的減七和弦；這時 $^{\sharp}a$ 音須作等音變換，變爲 $^{\flat}b$ 音. 依同法產生了另外兩個等和弦變換.

§**245**. 除 Ex. 177 的 $^{\sharp}a$ 音上的減七和弦之外，尙有兩個減七和弦，這兩個減七和弦一個構成於比 $^{\sharp}a$ 音低半音的音上，一個構成於比 $^{\sharp}a$ 音高半音的音上. 這兩個減七和弦均以同樣的方法作各種等和弦變換. 例如:

Ex. 178. 在鍵盤上

1.
導音: *a* $^{\sharp}f$ $^{\sharp}d$ $^{\sharp}b$
調: $^{\flat}$b ($^{\flat}$B) g (G) e (E) $^{\sharp}$c ($^{\sharp}$C)

2. 或
導音: *b* $^{\sharp}g$ $^{\sharp}e$ $\times c$ *d*
調: c (C) a (A) $^{\sharp}$f ($^{\sharp}$F) ($^{\sharp}$d) $^{\flat}$e ($^{\flat}$E)

§**246**. 利用等音(即利用等和弦)而行轉調，稱爲"等和弦轉調"(Enharmonic modulation). 其法如下: 將減七和弦先由一調而導入(即照某一調而記譜，不過大小調有所分別)，其後趁其反覆時，將記譜法加以改變(照 Ex. 177 的方式)，使其適合所要達到的新調. 例如:

Ex. 179.

BRAHMS

c $_{o}\overset{9}{V}$=a $_{o}\overset{9}{V}$—I　　c $\overset{9}{V}$=$_{o}\overset{9}{V}$—I ♭p　　♭$_{o}\overset{9}{V}$ = D$_{o}\overset{9}{V}$—I

*1)或 C 大調,亦可.——*2) $^{\flat}a^1$ 音作等音變換,變爲 $^{\sharp}g^1$ 音. 如這裏所示,作等音變換的兩音.不一定要在同一聲部.——*3)亦可用 A 大調.——*4)作等和弦變換的兩和弦的連接,實際等於同一和弦反覆,故許用所有的奇特的曲調進行. 這裏,高音部這種奇特音程,可用.

屬七和弦的等和弦變換

§247. 一調的屬七和弦,在音響上等於比該調主音低半音的那個大調或小調上的混合第二級和弦.所以一調的屬七和弦倘變爲該混合和弦,可使該調轉入低半音的調上(原調導音變成了新調主音).例如由 C(或 c)調轉入 B(或 b)調;或由 B(或 b)調轉入 ♯A(=♭B)(或 ♭b)調.舉例如下:

Ex. 180. 在鍵盤上

1. C c $\overset{7}{V}$ b $\overset{7}{IV}$♯—I *1)　又 C c $\overset{7}{V}$ B $\overset{7}{II}$×♯♯I *2)　2. B b $\overset{7}{V}$ ♭b $\overset{7}{IV}$♮ I

又 B b $\overset{7}{V}$ ♭B $\overset{7}{II}$♯♭♭—I

*1)小調中升四度的 $\overset{7}{IV}$.——*2)大調中同時使用升四度、升二度與降六度的$\overset{7}{II}$.——*3)普通是屬七和弦的七音作等音變換,或七音與五音同時作等音變換(看開始兩小節);這裏因避免轉到不常用的調上(B 大調轉到 ♯a 小調),因此改了保留七音,而改變下方各音.——*4)因爲是混合和弦,故解決於 I,最爲合理.但實際進行至屬和弦更爲普通.這時,須預防連續五度的出現(可省去$\overset{7}{IV}$的七音,變爲IV).看Ex.163, *2 與 *4;又 Ex.181,第四小節.

附加實例:

Ex. 181.

1. *Allegro*

♭b音=

#a音

其後

F $\overset{7}{V}$ o$\overset{o}{V}$ $\overset{7}{V}$

o $\overset{7}{IV}$# V I II

MOZART

2. *Allegro*

g音=×f音

D $\overset{7}{V}$ #c $\overset{7}{IV}$× V $\overset{7}{V}$ I

HAYDN

3. *All°.*

♭a音=#g音

♭E $\overset{7}{V}$ d $\overset{7}{IV}$# I

SCHUBERT

練習五十四

A. 配下列曲調，在星號處用減七和弦，在次一星號處作等和弦變換，轉入指定的調上〔照 Ex.177 與 Ex. 178〕:

*1)〔譯者注〕弧線只表示同和弦,非同低音.——*2)下方三聲部均在低音譜表上.

B. 將所有調上的屬七和弦作等和弦變換,一如 Ex. 180所示.

C. 配下列曲調,星號處照 Ex. 180 作等和弦轉調:

補 充 練 習

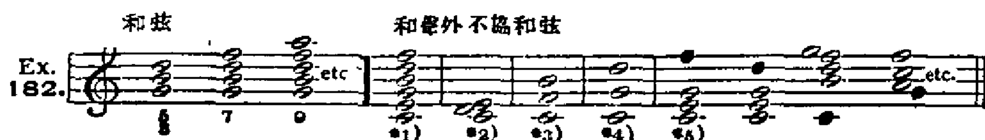
配下列各曲調斷片,在一斷片內,儘量轉調;各音可作爲音階中的正統音,亦可作爲變化音:

*1)對於變化半音進行,可將其前音配以某三和弦(任何三和弦),後音配以某屬和弦.這是處理變化半音進行的一條很好的通則.

第四篇　和聲外音

前　言

§**248**.“和弦”曾在 §28 下過定義,即:三個(或四個、五個)音各以三度音程(或源出三度的轉位)而互相結合.倘有五個以上的音同時結合,或雖是三個音的結合而並不限於三度音程或其轉位,總之,於正統和弦間加入該和弦以外的某些音,這時便產生了“和聲外不協和弦”(Inharmonic discord).例如:



*1)不能互相協和的六個不同的音.——*2)兩個二度的結合(c^1-d^1 與 d^1-e^1).——*3)兩個四度的結合.——*4)兩個五度的結合.——*5)這四個和弦倘加入正統和弦以外的音(以黑音符來表示),便成爲和聲外的不協和弦.溫習§24 至 §28.

§**249**. 正統和弦以外的音,稱爲“和聲外音”(Inharmonic tone)或“和聲外不協和音”(Inharmonic dissonance).和聲外音必爲某和弦音(即和聲內音)的高一度或低一度的“鄰音”(Neighboring-note)〔§269〕.

和聲外音要待它所依附的和弦確定後纔確定.例如,在 c^1-g^1-d^2 三音的結合〔Ex.182,*4〕,倘確定和弦是 C 大調的三和弦(*c-e-g*),則 d^2 音便可斷定是和聲外音了 一個和弦普通根據該和弦與其鄰接和弦(特別是其後面的和弦)的關係如何而確定.

§**250**. 和聲外音視其進行的方式不同,分爲四種,即“持續音”(Organ point)、“延留音”(Suspension)、“先現音”(Anticipation)與“鄰音”(Neighborin-gnote).

第四十四章　持續音

§251. 在樂句或樂段間，一音不問其他聲部的和聲如何進行，獨自繼續延長，這個音稱爲“持續音”(Organ point). 當持續音繼續著時，其他各聲部不斷變換和弦，甚或發生轉調，因此持續音就不時與其他各聲部的和弦相抵觸，成爲和聲外音.

§252. 主音是調中之主，我們要在心中經常保持著它的印象，故以主音作持續音，最爲合宜. 這種持續音稱爲“主音持續音”.

§253. 持續音以放在低音部爲最自然，亦最常見；但放在下中音、中音、甚或高音(特別是歷時較短時)，均屬可能.

法則一　持續音開始與結束時，須爲和弦音(即屬於和弦內的音).

法則二　持續音在進行時，愼防當時的和弦或轉調與持續音抵觸過甚，使整個和聲過於不協和，又不可使和聲外音的狀態延至三拍(至多四拍)以上.

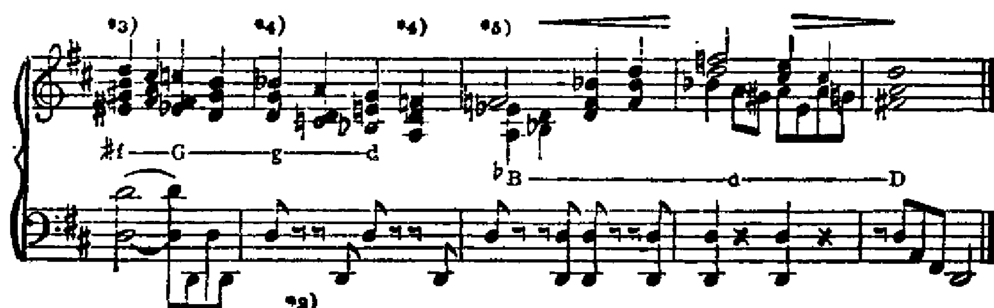
法則三　持續音以外的各聲部可自由進行，又可向任何關係調作一時轉調，惟均須盡力作圓順的進行.

舉例如下(D大調中的主音持續音):

Ex. 483
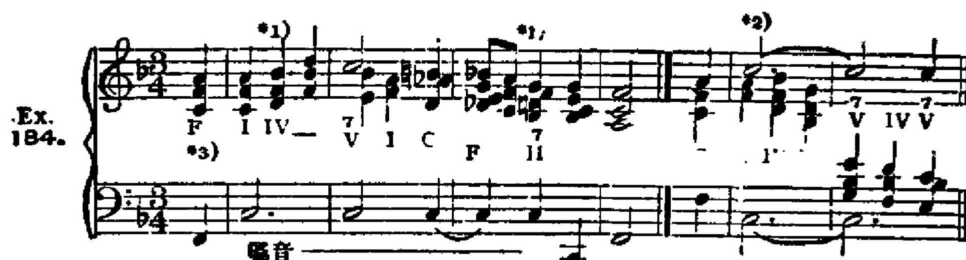
主音——————

*1)屬和弦使主音持續音成爲和聲外音.——*2)這些地方，指示持續音並非都要不斷地持續著，亦可用各種方式的同音反覆.
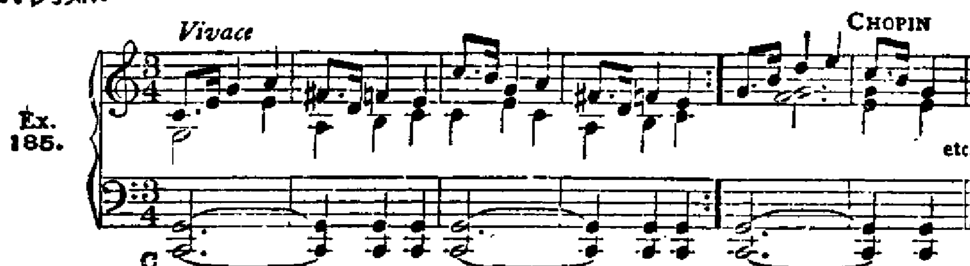


*3)轉入 #f 小調,略覺粗雜,不如 *4 處的順耳.——*4)轉入 g 小調(闊步轉調)與d小調(相對調),都很順耳.——*5)這個♭B調的屬七和弦,落在强拍上,雖覺粗暴,但它的時間很短,瞬卽入協和狀態,故仍可用.——*6)〔譯者注〕本例聲部數目不定.這種不定聲部的作法,參看附錄二.

§254. 幾與主音同樣重要的屬音,亦可在同樣條件下作爲持續音而保持或反覆.例如:



*1)屬音持續音與下屬和弦相結合,成爲和聲外音.比較 Ex. 183,*1.——*2)屬音持續音在高音部與低音部同時出現.——*3)開始四個小節亦可作爲 f 小調.

§255. 有時,主音與屬音同時保持,構成相隔五度的"二重持續音".這種二重持續音特稱爲"田園持續音"(Pastoral organ point),常放在低方兩個聲部.例如:



§256. 除主音與屬音之外,其他各音因比較地不重要,故不宜用作持續音.惟中音與下屬音仍可作持續音(特別在近代音樂中),這時與之相結合的

和弦與轉調,須較簡單.例如:

Ex. 186.

*1)短促的 a^1 音與 c^2 音,是另一種和聲外音,容後說明〔§273〕.

附加實例:

Ex. 187.

*1)在這種罕見的轉調間,原調的主音(*e* 音)變成了新調的導音〔§232〕.——*2) 一個屬和弦轉入另一個屬和弦〔§235〕. 此處 E 調 $\overset{9}{\mathrm{V}}$ 的三音(#*d*)因持續音(E)而省去.——*3)a 與 #a 音係另一種和聲外音,俟後說明〔Ex.205,*4〕.

練習五十五

A. 從練習九至練習三十六所作成的練習中，選取四小節的樂句，在其低音部下面，加入主音持續音或屬音持續音。先做主音持續音的練習。主音持續音可亙貫全樂句；屬音持續音則開始於較後的拍上。例如於 Ex.76 加入屬音持續音：

Ex. 188.

屬音持續音

大部分這種練習，可即席在鍵盤上作成。

B. 下列各樂段，在高音譜表上補充其內聲部：

1. *Allegro*

etc.
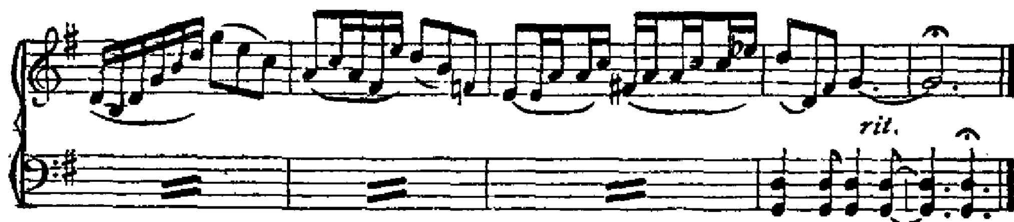
2. *Lento*

*1)

rit. . . . .

3. *Allegretto*

*2) etc.



*1)副格收束.比較練習四十四,*5. ——*2)補充一個內聲便夠;只有兩個收束處,須用較多的聲部.

C. 自作有持續音的樂句與樂段.

第四十五章 延留音

§257. "延留音"(Suspension)是前和弦中某音延遲至後和弦中因而變成和聲外音.

這樣超過本來和弦的限度而延長的音,便將後和弦中某正統音的時間侵占了,使它延遲出現.延留音的得名,便由於此.那個侵占他音時間的音,便是延留音.延留音之後須卽繼以它所延遲的正統音,以爲解決.延留音恆爲被其延遲的音的鄰音〔§249〕.

§258. 所以,只有以按度進行進入他音的音,纔可作爲延留音而行延長.這延長的音,待至後和弦間變成了和聲外音,這纔發生延留音的效果.
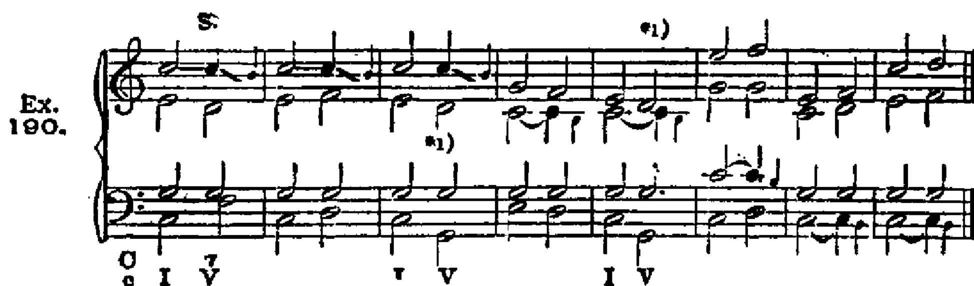
以 C 調的主和弦與屬和弦爲例(S 代表延留音):

Ex. 189.

I 中的 e^2 音延遲至 $\overset{7}{V}$ 中,因而變成和聲外音.這個音侵占了 $\overset{7}{V}$ 的五音 d^2 音的時間,使它延遲出現.如下:
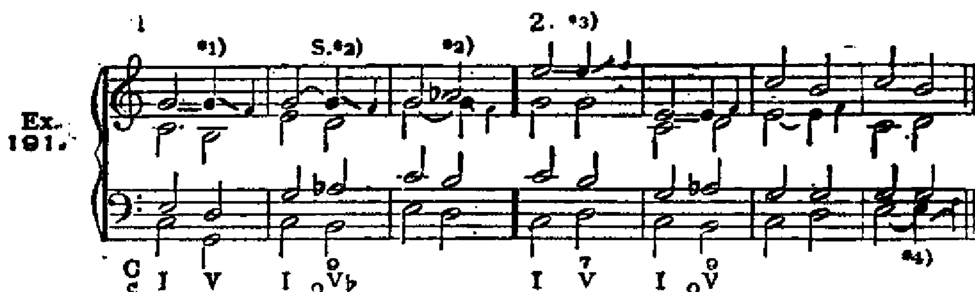
*1)e^2 音是延留音,d^2 音是被延遲的音.延留音按度進行至 d^2 音而解決.——*2)和弦用何種和弦(如三和弦或七和弦等),或用何種轉位,對延留音在本質上並無影響.——*3)依同法構成之延留音,可發生在內聲部,這與在高音部幾乎同樣佳良.——*4)延留音較少在低音部.——*5)各例並改爲小調來彈奏.

§**259.** 在同樣 I-V 兩個和弦間，*c* 音亦可作爲延留音而延長，使 *b* 音(V 或 $\overset{7}{\mathrm{V}}$ 的三音)延遲出現．這時延留音 *c* 音，按度下行解決於 *b* 音．例如：
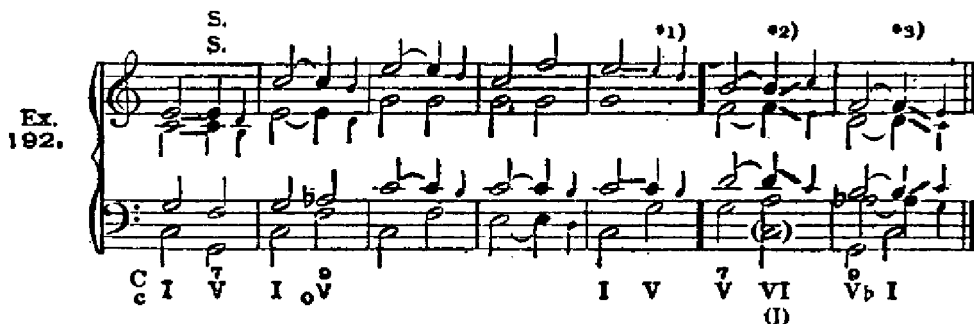


*1)用屬七和弦或用屬三和弦，本質上並無差異〔Ex.189,*2〕．

§**260.** 倘 I 中的 *g* 音延留至 V 或 $\overset{7}{\mathrm{V}}$，則因 *g* 音並不變成和聲外音(*g* 音是兩和弦的共通音)，不能構成延留音．但是 *g* 音倘延留至 $\overset{9}{\mathrm{V}}$，卻可構成延留音．此外，*e* 音亦可使 *f* 音($\overset{7}{\mathrm{V}}$ 的七音)延遲出現，構成延留音．這時 *e* 音按度上行而解決．例如：



*1)g^1 音是 I 與 V(或 $\overset{7}{\mathrm{V}}$)的共通音，不能產生延留音的效果．——*2)倘在 $\overset{9}{\mathrm{V}}$，則 g^1 音變爲和聲外音，構成延留音．——*3)延留音 e^2 音上行至 f^2 音而解決．這與解決至 d^2 音一樣佳良〔Ex. 189〕．——*4)延留音在低音部，較少用．

§**261.** 在同樣的 I-V(或 $\overset{7}{\mathrm{V}}$)和弦連接中，*c* 與 *e* 兩音可同時延留，構成"二重延留音"．依同理，又可構成三重甚至四重延留音．例如：



*1) 倘 c^1 音與 e^2 音延留至 V(不至 $\overset{7}{V}$)，則兩音不能變成和聲外音，因而並不產生二重延留音的明顯印象.這成了四六和弦(I_2). 不過像這樣進行的四六和弦，實兼有延留音的性質.比較Ex.108.——*2)三重延留音.——*3)四重延留音.

§262. 法則一　和弦中任何聲部間任何音，只要是按度進行(不論上行或下行)，均可延遲至後和弦中，構成延留音〔§258〕. 其延遲之音，亦可間斷，作同音反覆.

法則二　延留音通常出現在小節中的强拍上，或出現在拍中强部. 只要守這規定，至延留音的長度如何，可隨意.

法則三　延留音與被它所延遲的音(卽解決音)，照原則，不得在不同聲部間同時出現. 不過這只當解決音係音階中的副音時，纔不許可，倘係音階中的正音，則卽使與延留音同時出現，亦無關係.例如:

法則二　法則三　*1)　*2)　*3)　*4)　*5)

Ex. 193.

*1)延留音在弱拍(第二拍)上，不可.——*2)解决音 d^1 音(副音)，與延留音 e^1 音同時出現，不可.倘延留音 e^1 音上行至 f^1 音，便屬正當.——*3)這等於重覆導音.——*4)此處佳良，因爲解決音係音階中的正音(主音)時，可與延留音同時出現.——*5)爲避免延留音與解決音同時出現，可將一音在兩聲部間同時加以延留. 這裏將 *e* 音在高音部與下中音部同時延遲，以避免副音的 *e* 音(解決音)與延留音同時出現.

附加實例:

1. *Allegro* SCHUBERT　2. *Moderato* SCHUBERT　3. *Largo* BEETHOVEN

Ex. 194.

C I II_1 I_2 $\overset{7}{V}$ I　A I_2 $\overset{7}{V}$ VI　C $\overset{7}{IV}$ I II $\overset{7}{IV}$ V

練習五十六

根據下列和弦連接，構成四部和聲，於强拍處用入延留音；第一次於每個適當的聲部用入普通的單延留音，第二次用二重延留音，第三次(倘可能)用三重延留音．節奏自由．轉位除指定者外，可隨意．

G: I | $\overset{7}{\mathrm{V}}$ || d: I | $_{\circ}\overset{9}{\mathrm{V}}$ || F: $\overset{7}{\mathrm{V}}$ | I || b: $_{\circ}\overset{9}{\mathrm{V}}$ | I || ♭E: $\overset{9}{\mathrm{V}}$ | I || ♯c: $\overset{7}{\mathrm{V}}$ | VI || A: IV | I_2 ||

c: IV | V || ♭D: II_1 | I_2 ||

練習五十七

A. 配下列曲調與低音，照注解用入各種延留音．照指定而轉調，並憑己意而自由轉調．

1. 練習十一2 *1) *2)

2. 練習十一1 *2)

3. *3) *2) II *2) *2) *2) *2)

4. *2) D *2) *2) V b $\frac{6}{4}$

5. *5) C *1)

6. *5) e D $_{\circ}\mathrm{V}^9$ e D $_{\circ}\mathrm{V}^9$

7. S. *6) VI III IV S. $\frac{6}{4}$

8.

9.

10. (答案見附錄)

11.

*1)開始兩個習題取自練習十而加入延留音者. 試與原曲調比較.並於其他前作的習題中,加入延留音.——*2)像這樣反覆的音(不論有無弧線連接者),均可作延留音而處理,配以後一音的和弦(如 Ex.189 至 Ex.193).第三習題的原來曲調,應這樣:

*3)延留音在每小節第一拍與第四拍上.——*4)附點的時間爲延留音.參看 *6.——*5)本題時時用二重延留音. ——*6)每個附點均作延留音,好像樂譜記作這樣: S. .——*7)延留音在中音部.——*8)延留音在下中音部.——*9)高音部與中音部作二重延留音.

B. 自作有延留音的樂句.

第四十六章 延留音的不正規解決

§**263**. 當延留音按度進行而入解決音時，其他各聲部在不妨礙延留音的解決的範圍內,可作任何圓順的進行. 卽在延留音正在解決的時候，其他各聲部可變換和弦的種類(如三和弦、七和弦等)，或轉位,或更動和弦,甚或轉調.例如:

Ex. 195.

*1)當延留音(e^2 音)解決入 d^2 音時，低音部進入 f 音，使和弦由屬三和弦變成屬七和弦．次小節則變成屬九和弦．——*2)當延留音解決時，其他聲部轉調．

〔譯者注〕延留音解決時和弦轉位的例，可看習題選答(附錄一)練習五十八-3，第一小節；更動和弦的例，可看同例第三小節第一個延留音．

§264. 延留音其他自由解決法，有下列各種：延留音延長；延留音間接解決(卽在延留音進入解決音之前，先經過解決音所屬的和弦的其他音上)；二重延留音聲部互換(這雖較爲少用，但亦可能)．例如：

Ex. 196.
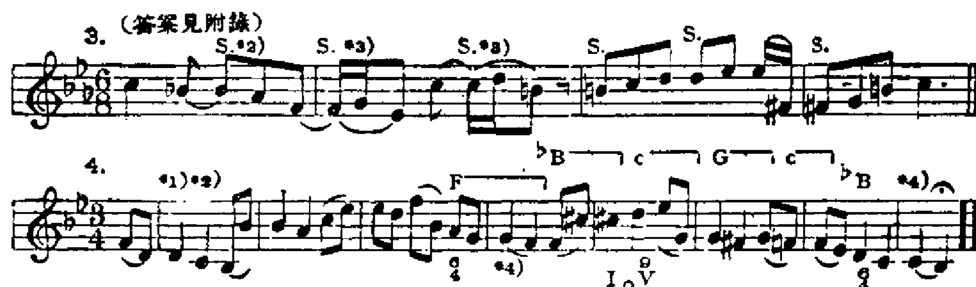
*1)高音部延留音(c^2 音)在解決入 b^1 音之前，延長了兩拍．——*2)當低音部在進行時，三個延留音都行延長．——*3)延留音(d^2 音)先經過解決音所屬的和弦的他音 g^1 音，然後解決於 c^2 音．——*4)二重延留音(*f* 音與 *d* 音)聲部互換．

練習五十八

配下列曲調，照注解用入延留音：

1.

2.



*1)每個反覆音(不論有無弧線連接著),均作爲延留音而處理，與前回練習一樣〔練習五十七,*2〕. ——*2)當延留音解決時，其他一聲部或數聲部可自由進行〔Ex 195〕. ——*3)第二個十六分音符，爲插入延留音與解決音之間的音〔Ex. 196,*3〕. ——*4)用三重延留音.

第四十七章　延留音的不正規導入

§265. 延留音並非定要由前面相同音反覆或延長而來，亦可有某種合理的跳進(最好由下向上跳進)而導入，構成"不預備的"延留音. 但延留音既係發源於前和弦的一種和聲外音，因此必須服從下面的法則:

延留音的原音(即預備音)，必須存在於前和弦其他聲部間，或作爲前和弦的可能的音而潛在於前和弦中. 例如:

Ex. 197.

*1)高音部 e^2 音，雖不曾由前拍延長或反覆而來〔Ex. 189〕，但仍不失爲延留音. 這個延留音由中音部的 e^1 音爲預備. ——*2)高音部 f^2 音是延留音，它的預備音是前和弦的可能的七音. ——*3)c^2 音是前面的 II 的可能的七音. ——*4)內聲部或低音上的不預備的延留音，不及高音上的佳良. ——*5)並改爲小調來彈奏.

附加實例:

Ex. 198.

1. *Allegro* BEETHOVEN

c V⁷ I V⁷ I

2. *Adagio* BEETHOVEN

♭A I V⁷ I V⁷ I V

3. *Allegretto* BEETHOVEN

E I—— V⁷ I V I

*1)高音部的 ♭a¹ 音，可看作前面屬和弦中的可能的九音．但視作 g¹ 音的鄰音，更爲合理．所有不預備的延留音，均可解釋作"倚音"〔§277〕．看 §249.

練習五十九
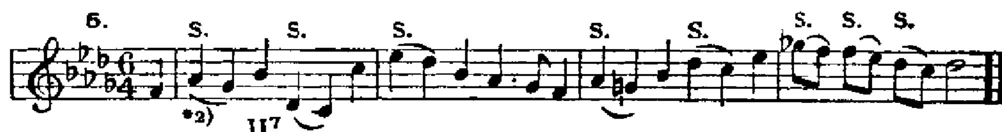
配下列曲調，注意注解:

1.

2. (答案見附錄)

3.

4.



*1)每個强拍上的音,配以次音的和弦,使成爲延留音. 但這强拍之前的(弱拍上的)音,必須配以含有(或可能含有)這延留音的和弦[§265].——*2)本題可在許多地方,於高音的延留音之外,同時用入中音或下中音的延留音, 作成二重延留音. ——*3)用三重延留音.

第四十八章 先現音

§**266.** "先現音"(Anticipation)與延留音正成相反,乃後和弦中的音預先出現在前和弦中者. 先現音可出現於任何聲部, 但出現於高音部最爲自然. 先現音可用在樂句的任何處,但用在收束前最爲有效.

法則 先現音必出現在弱拍上, 或拍中弱部. 先現音時間愈短,愈無引起和聲誤解與節奏錯亂的危險. 比較 §262, 法則二

以 C 調主和弦與屬和弦爲例(A.代表先現音):

Ex. 199.

*5)

b^1音是 I 中的和聲外音. 這音先現著後面和弦(V)中的三音. 待後和弦進來時,這音卽行反覆. 如下:

A. A. A. A.

*1)

C I

I V7

*1)二重先現音. 次小節爲三重先現音.

§**267.** 先現音恆爲和聲外音,但並非一定如此. 先現音實際屬於節奏的變化,因此它與和弦進行的關係,比較上不甚重要. 在所有四個聲部間,先現著整個和弦,都屬可能. 這時雖會發生弱拍至强拍的同和弦連續,違反 §39, 但倘將先現音作得很短,也就變得佳良可用了. 例如:

Ex. 200.

1. *Menuetto* BEETHOVEN 2. *Menuetto* BEETHOVEN

*2) *2) S.

*1) *1)

G I V⁷ I ♭E I V⁷

3. *Andante* HAYDN

*3) *3) *3) *3) *3) *3)

D V⁷——I——II₁——I₂——V——I

4. *Presto* MENDELSSOHN

*3) *3) 其後 *1)

E I————V⁷————I E e I——V⁷

*1)這些先現音是和聲外音．——*2)這些先現音屬於所在的和弦，但仍不失爲先現音．——*3)這是"先現和弦"；因爲很短，故不能產生眞正和弦的印象．

§268. 有一種自由或不正規的先現音，並不反覆再現，而常下行跳入他音上．這時先現音必須在後和弦其他聲部間出現著，或作爲可能的音而潛在著．看§265中的那條法則；本節所述適爲其反．例如：

Ex. 201.

1. HAYDN 2. *Andante* BRAHMS 3. BRAHMS

*1) *1)

G I——V⁷——VI ♯g I V⁷— I ♯f I V⁷—I C₀ V°—— I

*1)高音部的 $c^2(c^1)$ 音，是後和弦下中音部的 c^1 音的先現音．不正規在於先現音跳進而入他音上．

練習六十

配下列曲調，注意注解：

1. 練習十二 ‹ 2. 練習十 ‹ 6

3. *Allegretto* 4. *Andante*
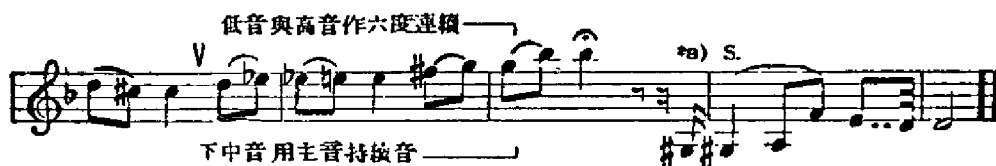
5. *Maestoso*

6. (答案見附錄) *Lento*

低音用主音持續音

7. *Larghetto*

*1)開始兩題取自練習十而加以裝飾者．試與該原曲調比較；並於其餘曲調加入同樣的裝飾．——*2)每個十六分音符均為先現音，不必另配和弦〔Ex. 199〕．——*3)每個八分音符均為先現音．——*4) ♭B 大調的變化 IV．——*5)每個單獨的三十二分音符，均為先現音．——*6)不正規先現音〔§268〕．——*7)弧線終點均用先現和弦(四聲部均先現)．
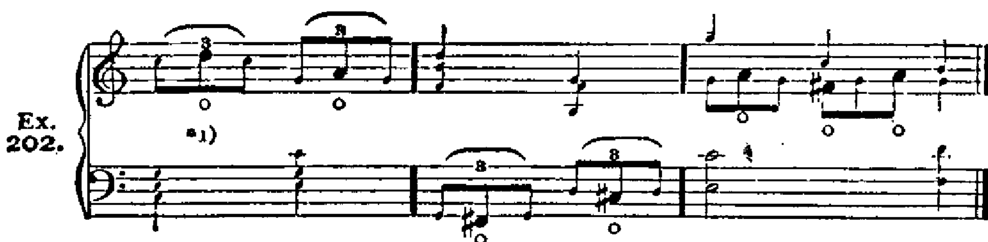


*8)d 小調的混合和弦 $\overset{7}{IV}$.

第四十九章　鄰音

§269. 如 §249 所述,和聲外音必爲某和弦音(卽和聲內音)的高一度的"鄰音"(Neighboring-note).這是廣義的鄰音.此外一種簡單的曲調裝飾,也稱鄰音.這是狹義的鄰音.卽和弦音與高一度或低一度的和聲外音迅速交換出現.例如:

Ex. 202.



*1)這種狹義的鄰音特以小圓圈爲記.被鄰音所裝飾的和弦音,稱爲"原音"(Principal tone).

§270. 這種和弦音與鄰接的和聲外音的交換出現,可用於任何和弦中的任何音上,且可用於任何聲部.因此產生許多的曲調"裝飾音"(Grace-note),例如"顫音"(Trill)(有長顫音與短顫音)、"波音"(Mordent)、"回音"(Turn)等.這些裝飾音於修飾與豐富原音上,極其重要而有效

法則一　鄰音由原音而導入,又進入於原音.卽鄰音前後均用原音.

法則二　鄰音的上下方向,常視其後的曲調的進行方向而定.其後的曲調係向下方進行,常用上方鄰音;反之,其後的曲調係向上方進行,常用下方鄰音.換言之,鄰音與其後的曲調音,取反對方向.

位於拍首的"强鄰音"比拍中弱部的"弱鄰音"較爲明顯特出,有時更

有效果.此外,鄰音的節奏位置如何,均無關係.參看 §275.

法則三　上方鄰音用全音或半音,普通視當時的調而定(卽看當時的調中係用何音,鄰音卽用何音),較少照次音所用的調.

下方鄰音固可照當時的調,但常一律用半音的距離(卽照當時的調倘係全音,可臨時升高,使與原音成半音的距離).

導音裝飾以鄰音時,不論係上方鄰音或下方鄰音,均照當時的調. 舉例如下:

Ex. 203. *10)
法則一
*1) *2) *3)
法則二
較少這樣
*4) *5)
較少這樣
法則三
C *6) ♭A *e) E
*7) ♭B
較多這樣
*8) *8) C
導音(C大調)
較佳
注意
*9)

*1)鄰音 d^2 音必須回到原音 e^2 音. ——*2)不預備的鄰音, 待五十一章 說明. ——*3)裝飾的音羣因加入同和弦內的跳進而擴大,由三音增爲四音.——*4)上方鄰音用在下行曲調之前.——*5)可能用下方鄰音,但欠圓順. ——*6)上方鄰音用全音或半音,視當時的調而定. ——*7)這些下方鄰音均照當時的調 (♭B 大調). ——*8)不照當時的調而一律用半音;這較爲普通,且更優美.——*9)鄰音必須記作次高或次低的不同音名的音.——*10)C 大調;但在 c 小調亦有效.

§272. 鄰音可在數聲部間同時出現，構成二重鄰音或三重鄰音；並可同時出現在四聲部上，構成"鄰和弦"(Neighboring-chord)。舉例如下：

6. *Allegretto* BEETHOVEN

*1)

F I —— V^7 —— I

7 *Andante* BRAHMS

C V I ♭B V

8. *Allegro* HUMMEL

9. *Allegro* HUMMEL

*2) *2) *2) etc. *3) etc
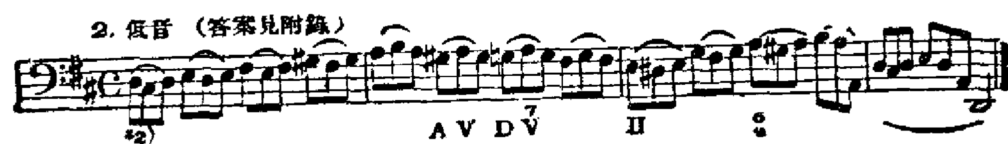
C I_1 VI_1 IV_1 II_1 D I ——
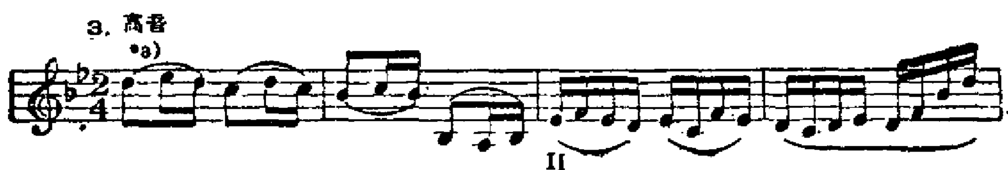
*1)二重鄰音.在第 6 例，♯g 音爲 a 音的鄰音，e 音爲 f 音的鄰音. ——*2)鄰和弦，因爲很短，故不能成立正式和弦.——*3)拍中强部的鄰和弦.——*4)這裏 $\natural a^1$ 音與 ♭a 音同時出現.原來低音部的 ♭a 音是屬和弦中的七音，高音部的 $\natural a^1$ 音是該和弦的根音 $\flat b^1$ 音的下方鄰音.許多不易說明的音結合，常由於在正統和弦間加入鄰音而起. 因此，學習者分析和弦時，若遇到奇怪的音結合，試把它視作在正統和弦間加入鄰音，便容易明白了.看 Ex.211-6.
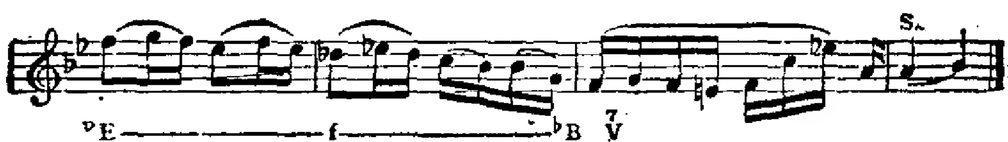
練習六十一
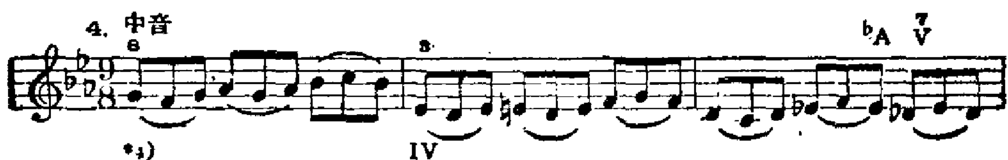
1. 練習十一
高音
*1)
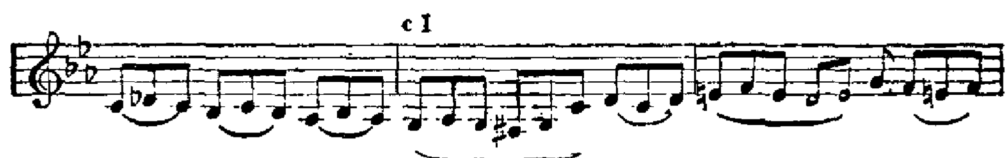
*1)加入下方三聲部.
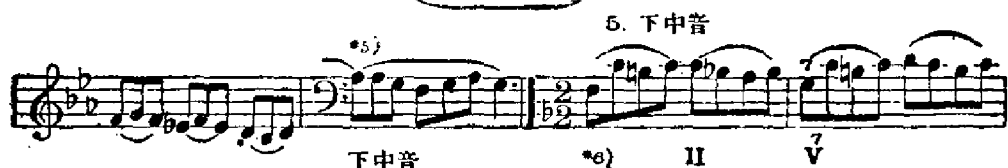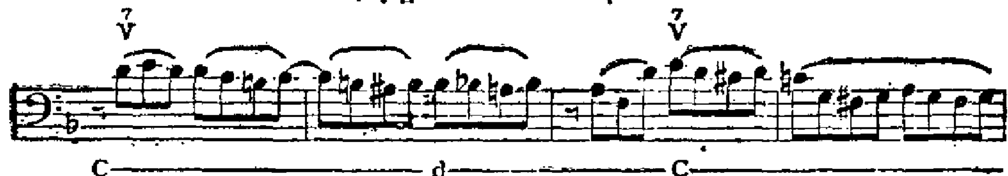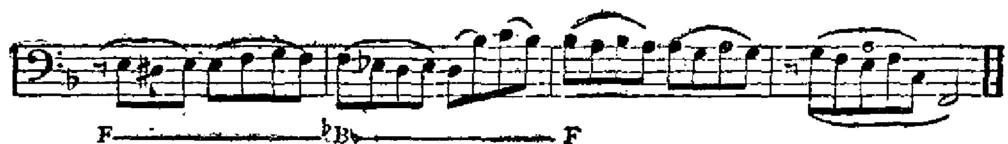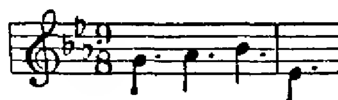
















*2)於高音譜表上,加入上方三聲部. 有弧線處用一個曲調音與一個和弦. 何者爲鄰音,容易識別. ——*3)給這個裝飾過的高音,配以下方三聲部.有弧線處用一個

和弦.——*4)加入高音、低音與下中音.先找出作爲題目的中音的原形,如:



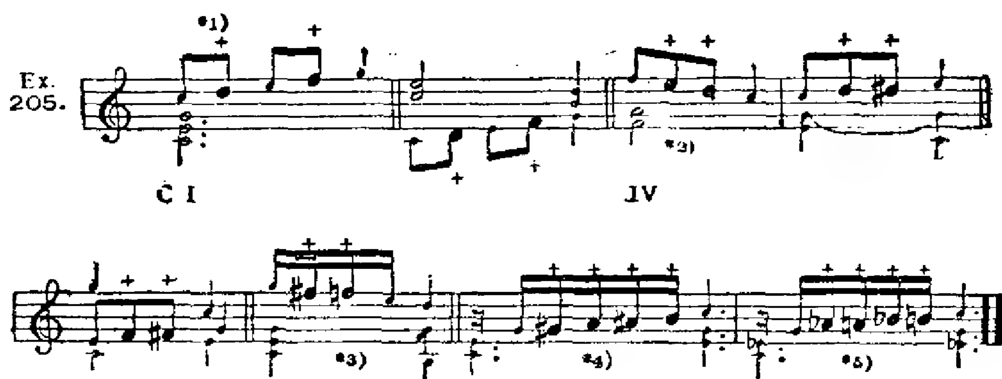
便易於着手了.——*5)到這裏,中音停止裝飾,下中音繼起行之.——*6)加入高音、低音與中音.有弧線處用一個和弦與一個高音.先將題目回復簡單的原形.

第五十章 經過音

§273. "經過音"(Passing-note)便是插入於兩個和弦音之間,藉以作成音階式進行的一種和聲外音. 即它是異和弦或同和弦內兩個不同的音之間的連繫.它與鄰音的不同是,鄰音回復原音〔§271,法則一〕,而經過音則以同方向繼續前進,入於另一和弦音.
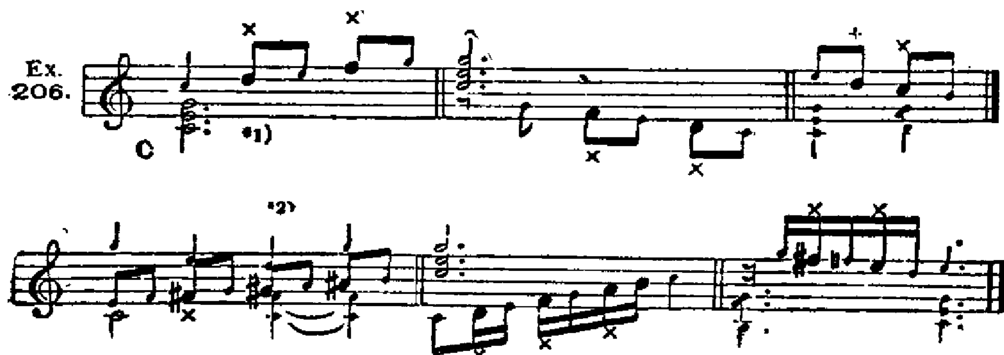
§274. **a**)經過音通常照當時的調中的音,按度而進行.但有時亦作變化半音進行,特別是在上行時.下行變化半音的經過音,少用.

b)經過音可連續用兩個或兩個以上.即數個經過音,可依同方向而連續出現.這時經過音的數目,看兩個和弦音之間的距離大小而定,又視用自然經過音或用半音經過音而定.例如:



*1)經過音以+爲記.——*2)連續用兩個經過音.——*3)下行變化半音經過音,普通記以降號,但在屬音下,仍用升四度.——*4)連續用四個變化半音經過音.——*5) c 小調;在小調,記譜法必須改變.變化半音經過音的記譜法,照當時的調中的音與該調中的變化音.

§275. 上例中的經過音，均位於拍中弱部，爲"弱經過音'．但經過音亦可出現在拍首(拍中强部)，構成"强經過音"．强經過音比弱經過音較爲顯明，而更有效果．例如:

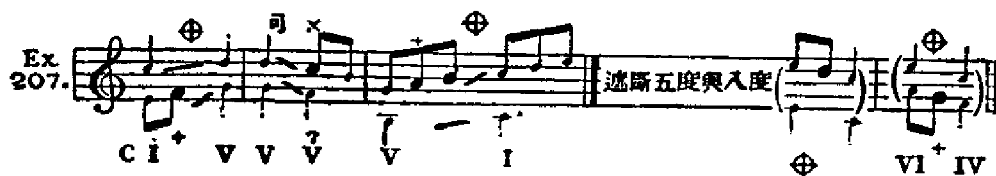


*1)强經過音以×爲記.——*2)本例各小節均可改爲 c 小調；改爲 c 小調時，此拍及後一拍應改爲 $^{\flat}a^1$ 音與 $^{\flat}b^1$ 音.

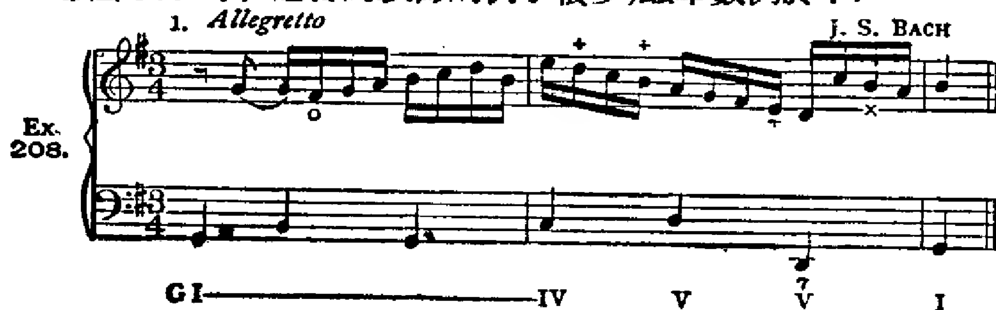
§276. 法則一　弱經過音在任何聲部均許可．强經過音最好在高音部；在內聲部或低音部易使和聲意義不明，須憑聽覺詳加測驗.

法則二　用入經過音時，常將一拍分爲數音．這時須服從 §38 所示的節奏變化的規則，即應將弱拍加以分割，使强拍保有較長的音.

法則三　因插入經過音而起連續五度或八度，亦在禁止之例，惟倘後一個五度或八度不是純音程，或雖係純音程而由和聲外音所構成，則許可．又本係連續五度或八度，不能因插入經過音而變佳．這稱"遮斷五度"(Intercepted fifth)或"遮斷八度"．例如:



用强聲或弱聲經過音爲裝飾的例子很多，玆舉數例於下:



2. *Allegro* BEETHOVEN

持續音

E I V I V I

3. *Allegro* CHOPIN

#c II♮ V I

4. *Lento* CHOPIN

C V I V I

5. *Allegro* CHOPIN

♭D I

6. *Allegro* CHOPIN

I IV₁—V V I

7. *Allegro* J. S. BACH

e I

*1) #c 小調中的降二度(d^2音).——*2)二重經過音. ——*3)經過和弦.因爲速度很快,故不能成立正式和弦〔比較 Ex.204,*2〕.——*4)下行變化半音經過音,間以反覆的e^2音.——*6)參看 Ex.204,*4.

8. *Allegro* CHOPIN

9. *Allegro* CZERNY

*5)反覆經過音.
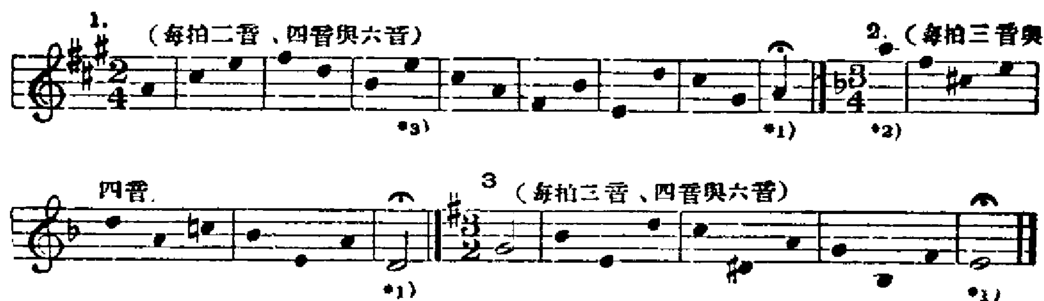
練習六十二

根據後列各曲調骨骼，作成華麗的高音；照所指定，第一次每拍用兩個音，第二次用三個音或四個音，依次增加；節奏完全一致；用入弱經過音(偶爾用强經過音)與鄰音，在不可避免時並用入和弦音．不必配和聲．

一原音施用鄰音後，不問該原音至其次的和弦音的距離如何，可發展成三音、五音(甚至七音、九音)的音形．例如：

這些音形倘加入經過音或其他和弦音，極易擴充至四個或六個音(甚至更多)：

習　　題



*1)收束音不必裝飾.——*2)温習 §271,法則二與法則三.——*3)題中各原音,照例須放在拍首(第一音),偶爾亦可移至第二個音,但不能再後.
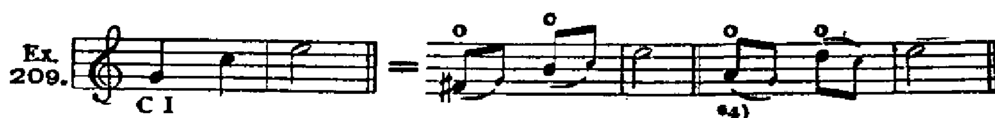
另從以前練習中選取一些曲調,施以裝飾.

第五十一章　倚　音
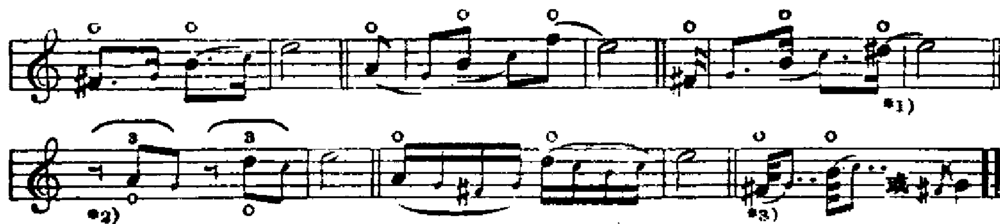
§277. "倚音"(Appoggiatura)就是不預備的鄰音,這種鄰音不問前面如何進行,逕行落在原音之前.看§271,法則一.試將正規的鄰音與倚音加以區別.

〔注意〕鄰音與倚音的區別,只是純理論的事,實際上並無必要.如 §249 所述,和聲外音必爲鄰音(廣義的);這在倚音與不預備的延留音〔Ex. 198, *1〕,更爲明白.故倚音與不預備的延留音,可直稱鄰音(狹義的)〔§269〕.

§278. 在任何和弦音之前,可加入這種鄰音;它可在原音之上(作爲上方鄰音),亦可在原音之下(作爲下方鄰音);可長亦可短;又,雖多落在本拍中强部,但亦可出現在前拍中弱部.例如:
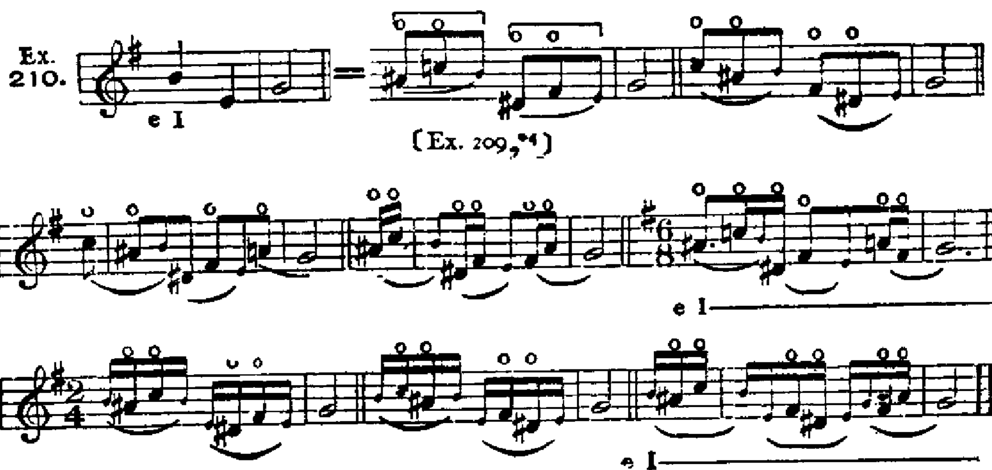


*4)用上方鄰音或用下方鄰音,可照 §271, 法則二而決定;或者(作爲例外)各音形均取同一的形式.前者的情形的音形,是正規的,後者雖不正規,卻能保持統一.



*1)除了這個$\sharp d^2$音處之外,本例各小節均可改作 c 小調.——*2)音形的第一音,可換用休止符,這常富效果.——*3)極短的强鄰音,稱爲"碎音"(Acciaccatura).
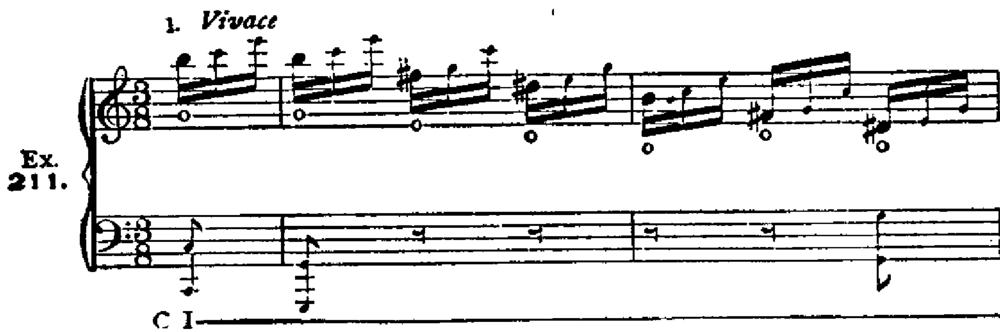
雙 倚 音

§279. 同理,上方鄰音與下方鄰音可連續出現在同一原音之前,構成"雙倚音".這種雙倚音,長度與節奏位置,均完全自由.例如:



§280. 倚音的法則,大抵根據§271,法則二與法則三.惟須看Ex.209,*4.關於雙倚音,應知係一鄰音以三度跳入另一鄰音,然後進入兩鄰音共通的原音,以爲解決.

倚音在應用上方式很多.舉例如下:



BEETHOVEN. Op. 120 2. *Allegretto* BEETHOVEN

——V I C V I V . C I——

3. *Presto* BEETHOVEN 4. *All°.* SCHUMANN

C IV I V I F V I b I——IV I

5. *Allegro* CHOPIN 6 *Vivace* CHOPIN

I I—— e I——

7. *Allegro* BEETHOVEN

C II_1——

*1)從這個前無本音的鄰音(g^2 音)看來，可知倚音與不預備的延留音[§265]極相類似.——*2)$\sharp f^2$ 音雖是强經過音,但其效果卻如連續的倚音. 並注意低音部間特具效果的變化半音經過音.——*3)雙倚音. ——*4)用 $\natural b^2$ 音而不用 $\flat b^2$ 音,是因爲和弦分明屬於 C 大調,不屬於 d 小調.

8. *Allegro*

9 *Presto*

CHOPIN

10. *Allegro*

CHOPIN

11. *Andante*

CHOPIN

12. *Agitato*

CHOPIN

*3)雙倚音.——*5)三倚音.——*6)一種奇怪的進行.高音部每個鄰音均行反覆〔比較Ex.208,*5〕,同時下中音部又加入倚音(f音).第二個和弦中有升四度($^{\sharp}d^1$音).

練習六十三

將練習六十二中的曲調骨骼,照 Ex.209 與 Ex.210 所示的裝飾音形,做成華麗高音;第一次每拍(除收束音外)用兩個音,第二次用三個音,第三次用四個音.在低音譜表上加入簡單的伴奏和弦.並從以前練習中選取簡短的曲調,施以同樣的裝飾,並配和聲.

第五十二章 不同聲部的裝飾

§**281**. 倘將各種的裝飾音交換用於各聲部間,俾給整個和聲以裝飾,則須注意下列各法則:

法則一 所選定的節奏(如一拍內用二音、三音、四音或更多),須始終採用.即在各聲部間,各拍節奏倘有變化,須用同樣的節奏變化.惟强拍之音偶爾可特別延長.

高音部是最顯明的聲部,故照例必須用正規節奏;即在高音部,只有弱拍纔可細分.這個限制在其他三聲部則不可能,且無必要.

法則二 裝飾節奏在某一聲部間只可繼續一、二拍(至多三拍),以後便要移至另一聲部上.在何聲部施以裝飾,並無規定;可視情形而轉移,並視作者的趣味或判斷而定.兩聲部偶爾同時施行裝飾,但很少三聲部同時裝飾.數聲部同時裝飾時,宜用同一節奏,但非必要.
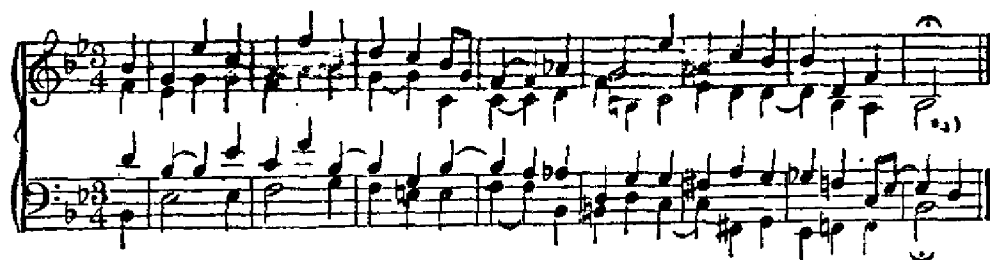
法則三 連續五度或八度與遮斷五度或八度,均須避免〔§276,法則三〕.

法則四 充分利用弧線將一音延長,特別是從弱拍延至强拍.因此法而產生延留音,效果最佳.不過倘將短音(短過半拍者)用弧線延至次音,常覺笨拙.
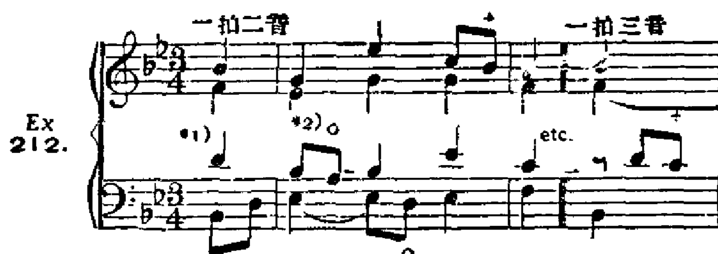
用入休止符,亦可產生良好效果.如 Ex. 209,*2 所述,音形第一音可換用休止符.參看練習六十二所示的方法.
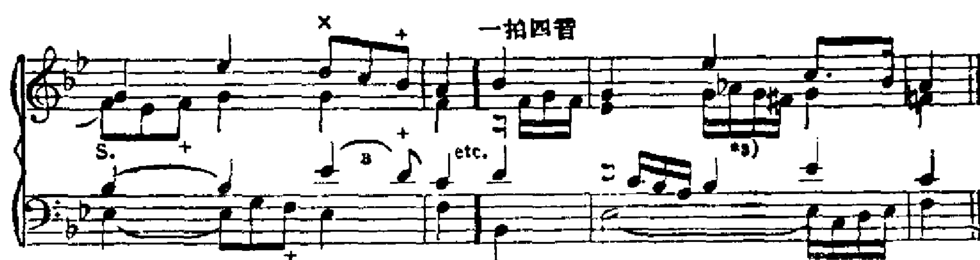
練 習 六 十 四

將下面的樂句裝飾三次，第一次每拍用兩個音，第二次用三個音，第三次用四個音．用入和弦音、鄰音、經過音(特別是弱經過音)，偶爾用入倚音；注意上舉的法則，並參考下面的模範〔Ex.212〕.



裝飾示範
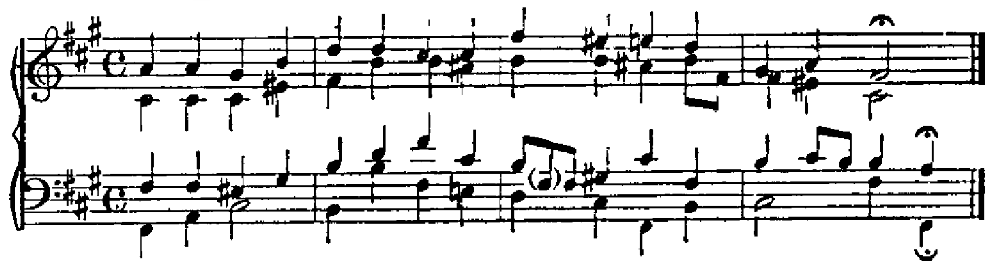




*1)各段均只表示許多可能裝飾法中的一種.對於這些示範的裝飾法，只可模仿，不可照樣抄襲.——*2)原和聲中的弧線，施裝飾時亦可廢棄. ——*3)看§271，法則三.支配這裏的調是 ♭E 調，所以 g^1 音的上方鄰音應是 $♭a^1$ 音.——*4)選定的節奏，續至收束小節的第一拍.

練 習 六 十 五

A. 將下面樂句作三次裝飾，與練習六十四一樣，第一次每拍用兩個音，

二次用三個音,第三次用四個音.溫習§271,法則三.



B. 從前作的練習中選取四聲部的樂句，施以同樣的裝飾. 又自作華麗的樂句.
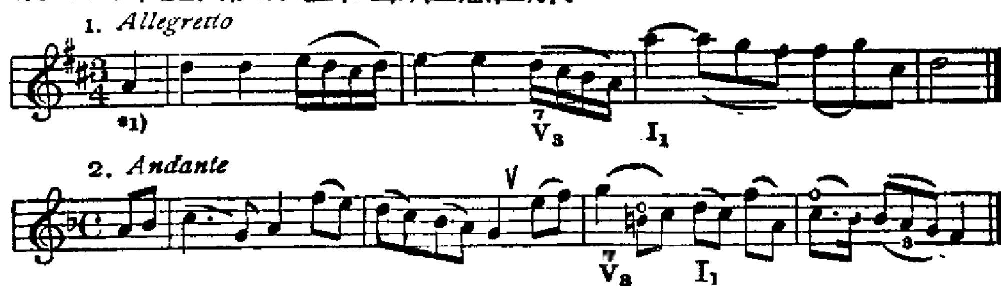
第五十三章　華麗曲調的和聲法

§282. 對一施過裝飾的華麗曲調配置和聲時，須先找出這曲調未裝飾前的原形.因為那些僅為裝飾而用的和聲外音，根本不配和聲；故決定和聲基礎時,應將這些音略去,當做沒有它們.

§283. 短音——尤其是按度進行或作變化半音進行的短音，以及附有臨時升降號的音(除了分明表示轉調者外),都可能是非本質的和聲外音.反之,較長的音以及跳進的音,常是本質的和弦音.怎樣是延留音,怎樣是先現音,已如前述.除了這些極普通的原則之外,其餘一切,學習者可憑自己的判斷與經驗來決定.

練習六十六

將下列華麗曲調配置和聲,注意注解.



*1)弧線處用一個低音與一個和弦.然亦可不管弧線,憑學習者自己的意思來決定.用一個低音時,某一內聲部可變動.

3. *Allegro*

*1)

4. （答案見附錄）

Moderato

*1) S

5. *Maestoso*

*2)

a II₁ V

II♯ I₁

6. *Allegretto*

*3) *1)

♭D V I ♭A I₂

*1)弧線處用一個低音與一個和弦，然亦可不管弧線，憑學習者自己的意思來決定．用一個低音時，某一內聲部可變動．——*2)本題前六小節，低方各聲部的節奏作 | [rhythm] |．——*3)低方三聲部均在低音譜表上．

練習六十七

續練習六十六：

1. *Andante*

S. A.

2. *Allegro*

B I2

半收束

G

C

F

E

rall.

S.

收束

3. *Grazioso*

*1)弧線處用一個低音與一個和弦.低方三聲部均在低音譜表上.——*2)弧線處用一個和弦。
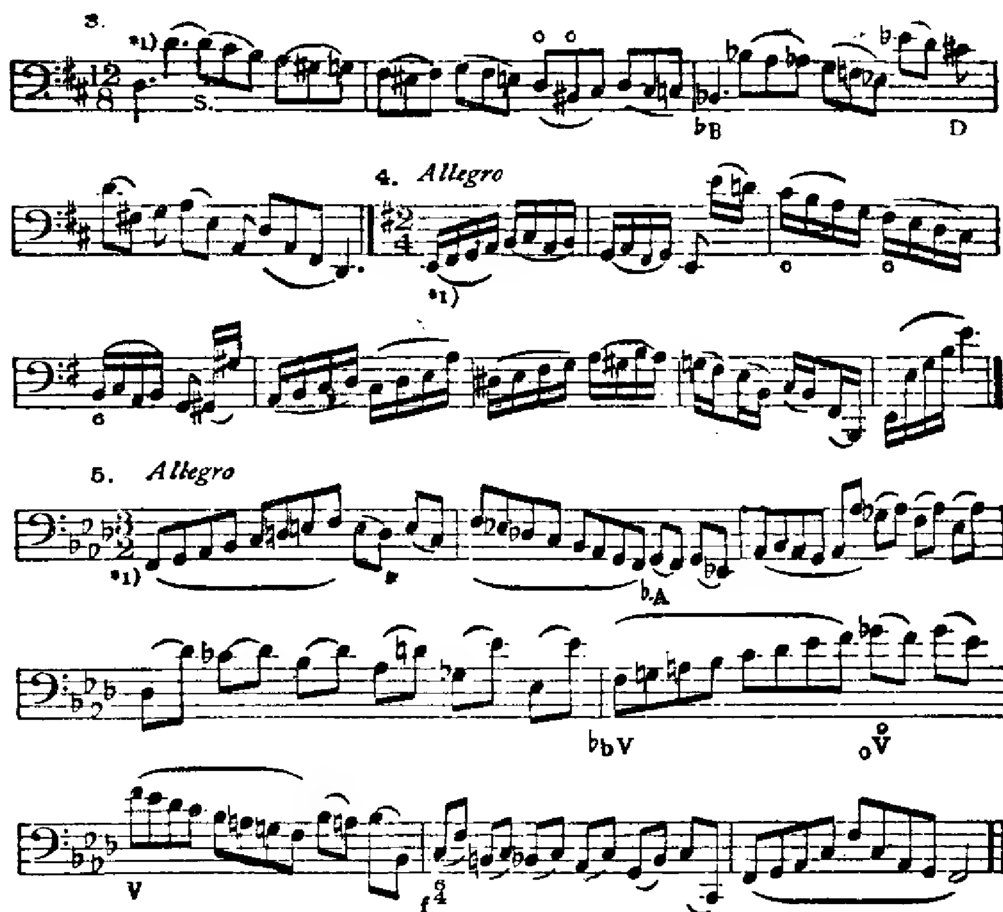
*3)如所指定，開始五個小節，裝飾節奏每隔小節變換聲部. ——*4)裝飾節奏在低音部，一小節後，又轉到高音部. 副格收束而終.

練習六十八

下列華麗低音配置和聲；參考 §282 與 §283；注意題中的注解.

1. *1) (答案見附錄)

2. *1)



*1) 第一件要務，是先求獲得佳良流暢的高音；以後纔塡入內聲．弧線處用一個曲調音．內聲部都放在高音譜表上．內聲數目有時亦可超出三部，或不到三部．

第五十四章　和聲分析

§284．將下列各段落鈔寫一遍，加以分析．調(轉調)、和弦、和聲外音(包括持續音、延留音、先現音、經過音、鄰音、倚音)，均須正確記出。記法見前各例，並見練習七十第一題．

法則一　把所有的和弦歸納在最簡單的組織下，即儘可能把和弦定作主和弦或屬和弦；但不可忽略，有時亦爲第二級(下屬)和弦，尤其是變化和

弦或混合和弦,特多屬於第二級和弦.

法則二 向後看.一和弦恆視其如何進行而知爲何種和弦.

法則三 注意速度.一音或一和弦,在中庸速度或占整拍時,能產生本質的和弦音或正式和弦的效果,在極快速度或僅占拍中細部時,可能變成非本質的裝飾音或裝飾和弦.

練 習 六 十 九

A. 下列各段落,用各種記號(如 S、o、+、×,並以 Or. 代表持續音)記明各種和聲外音.調與和弦已記明.

1. *Allegro*

♭A I——V7——I——♭b V7——♭B I / ♭E V——I——f V——I——

Chopin

2. *Allegretto*
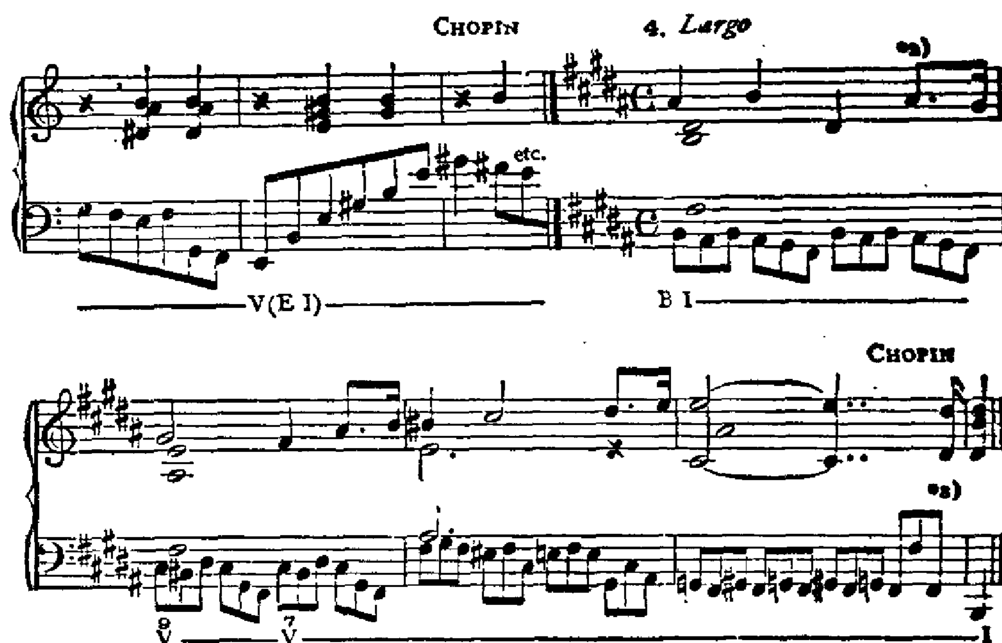
♭A V7——I——f V7——I ♭A II7——

Chopin

3. *Lento*

——V——V7—I—— a V7——I——II♯——

*1)間斷經過音.

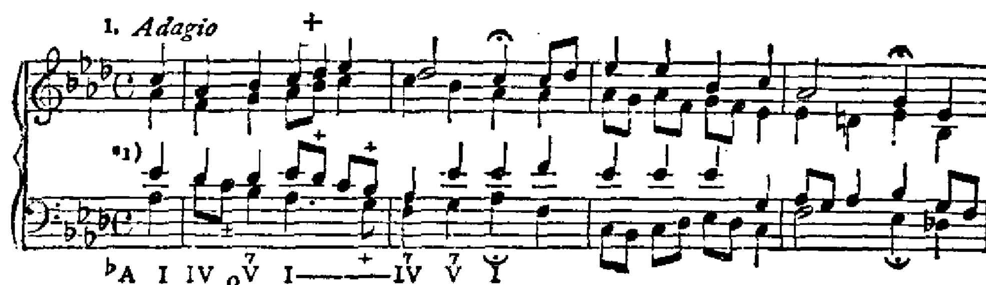


*2)這是鄰音的上方鄰音，雖屬罕見，但有時亦承認其存在. ——*3)兩 #d 音係先現音.
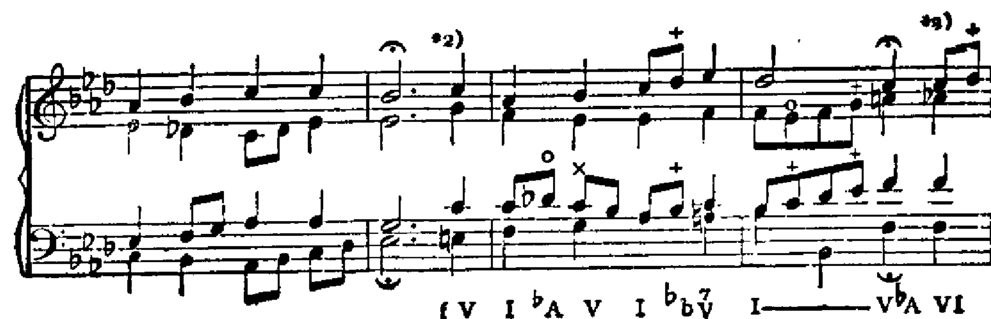
B. 分析 Mendelssohn：無辭歌曲(Song without words)第12首；Beethoven：鋼琴奏鳴曲 (Piano Sonata) Op. 13，第二樂章(Adagio cantabile)；Chopin：序曲(Prelude)Op. 28, No. 3.

練 習 七 十
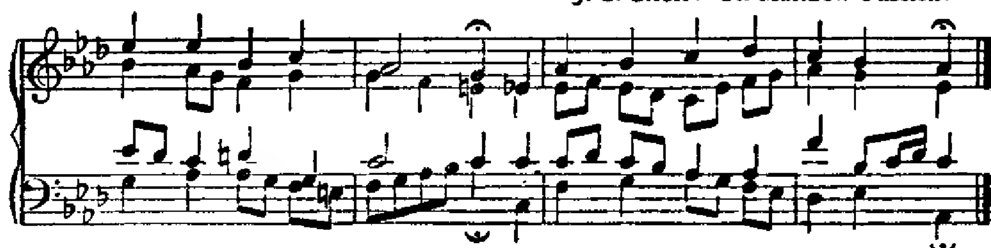
繼續分析，溫習 §284.
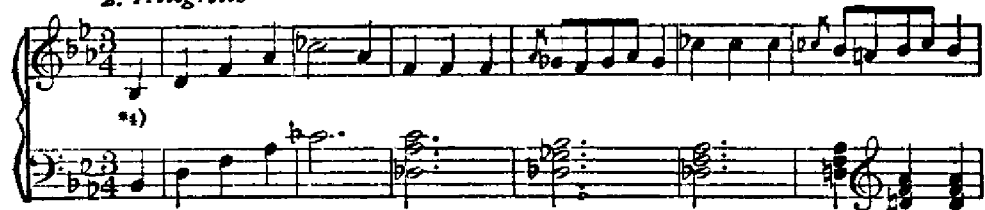


*1)開始幾個小節已加分析，作爲示範.
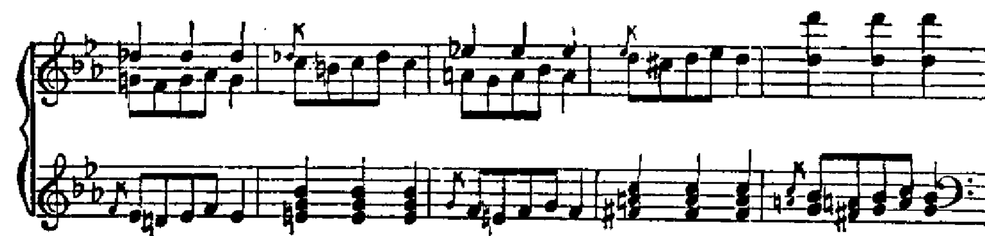


J. S. BACH: St. Matthew Passion.
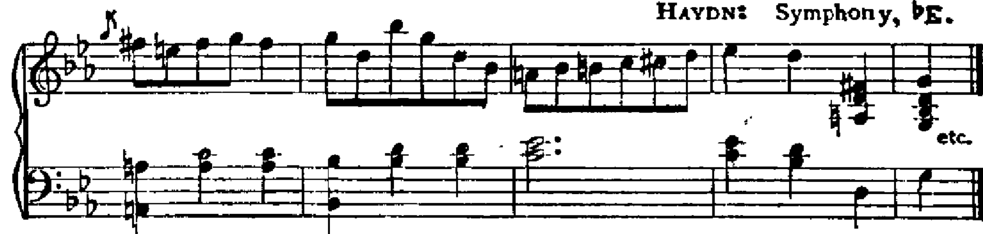


2. *Allegretto*





HAYDN: Symphony, ♭E.



*2)從這裏起，是"衆讚歌"(Chorale)第二段的開始．曲調幾乎完全是第一段的重現，但注意其和聲的變動．整個第二段，每個聲部均有獨立的曲調．——*3)收束轉調的適例．——*4) ♭E 大調或 ♭e 小調的 $\overset{9}{\text{V}}$.

3. *Adagio molto*

*5)

BEETHOVENS Variation.

etc.

*5)這裏轉入 C 大調，係經過新調的 IV.

練習七十一

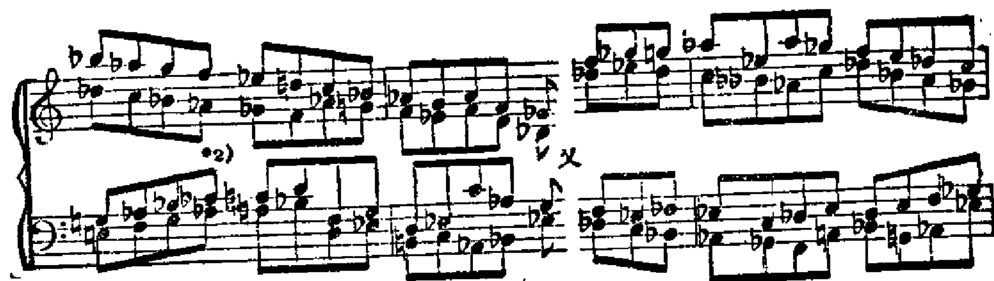
再續分析:

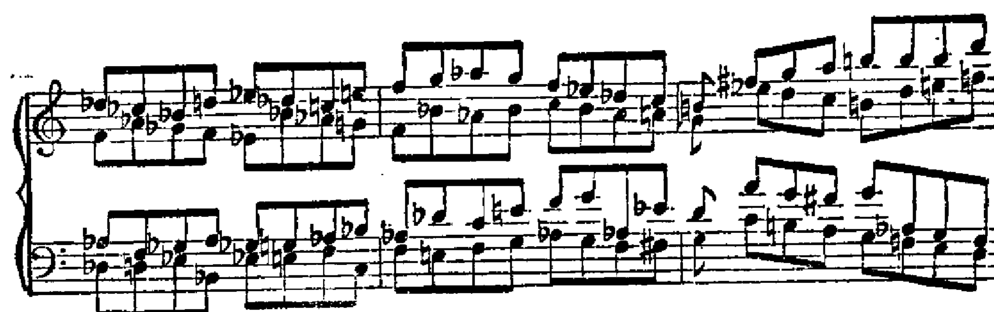
1. *Moderato assai*
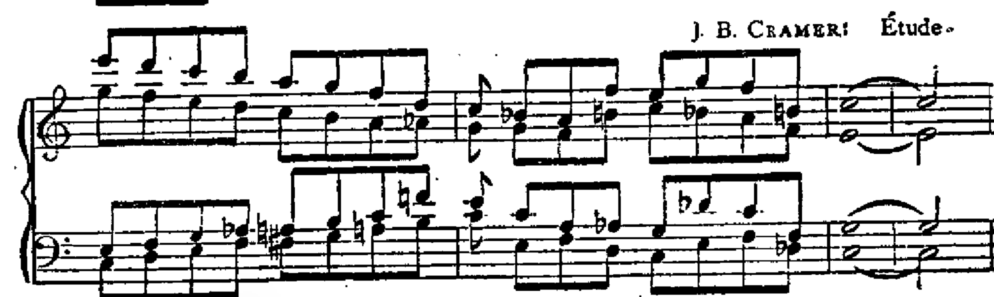
*1)
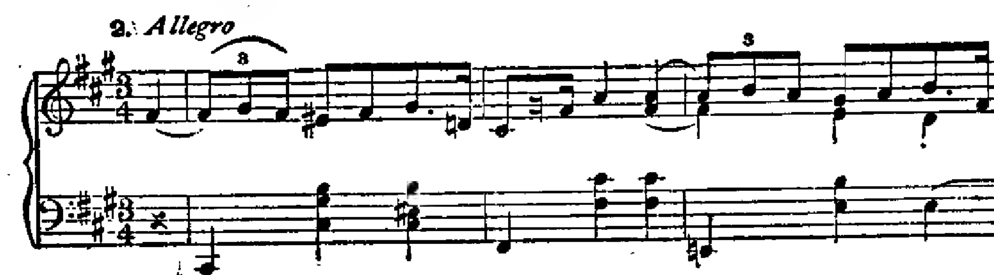
c I

*1)下中音部的 ♭g 音是經過音；亦可記作 ♯f 音.
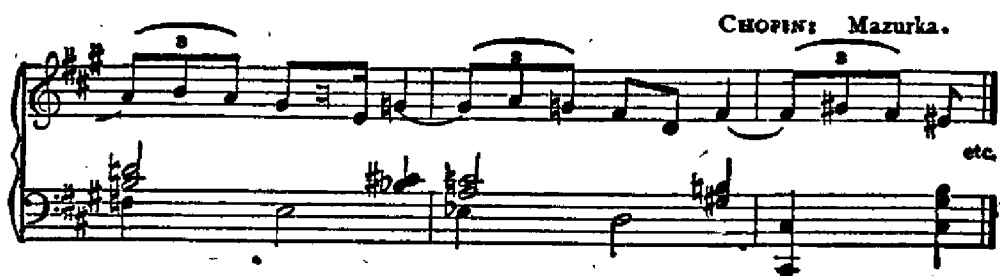








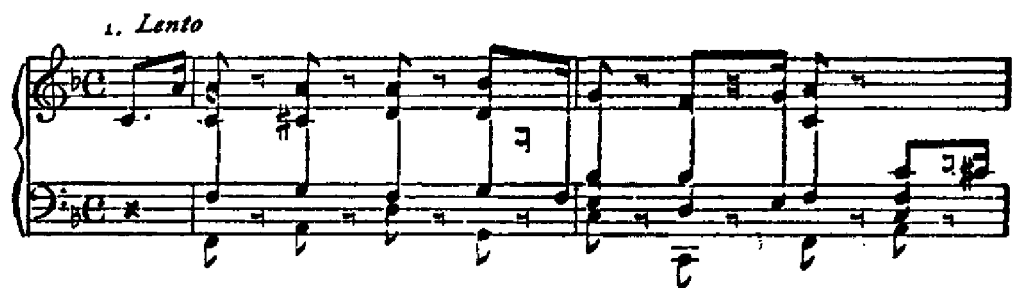


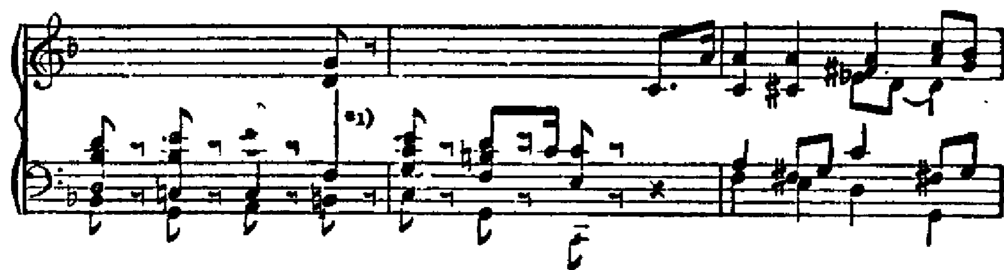
*2)與 *1 相似.和弦是 f 小調中的 I, ♭c^1 音(亦可記作 ♮b 音)爲經過音

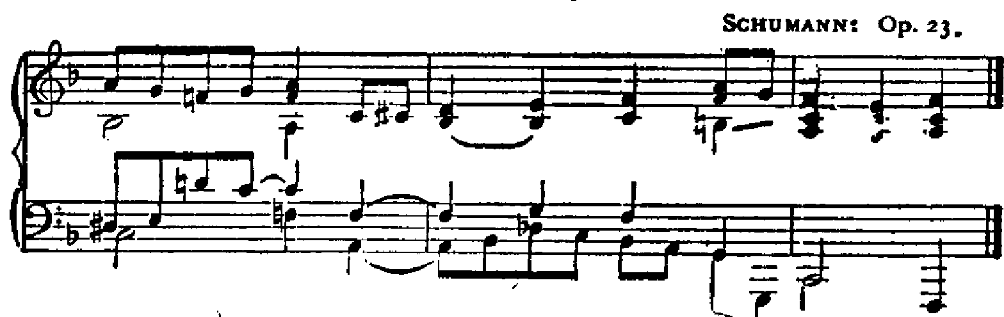


練 習 七 十 二

再續分析:







*1) 七音(下中音部的f音)上行;這種不正規進行常見於鋼琴曲中,在Beethoven的作品中都有這種七音上行.這是由於鍵盤的限制使然.

2. *Moderato*

*2)

G I

GLAZOUNOW: Op. 75.

etc.

3. *Allegro*

WAGNER: "Meistersinger".

etc.

C V

4. *Grazioso, poco vivace*

dolce, sotto voce

p

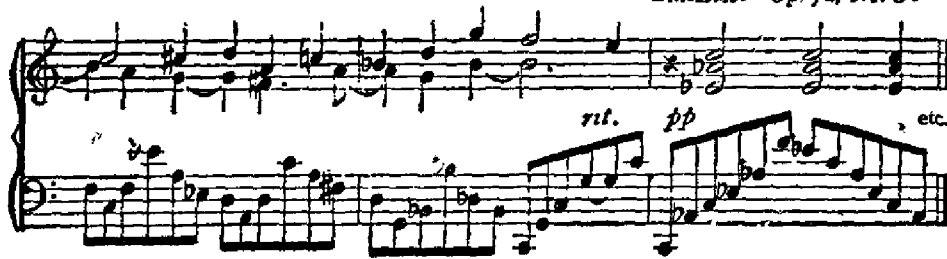
*3)

rit. *dolce ed animato*

*4)
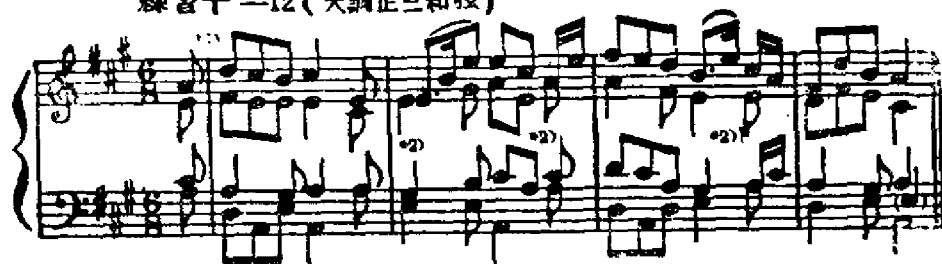
*2)從這裏起爲b小調.——*3)低音部是a音持續音 ——*4)低音部c音是持續音.

BRAHMS: Op. 76, No. 8.
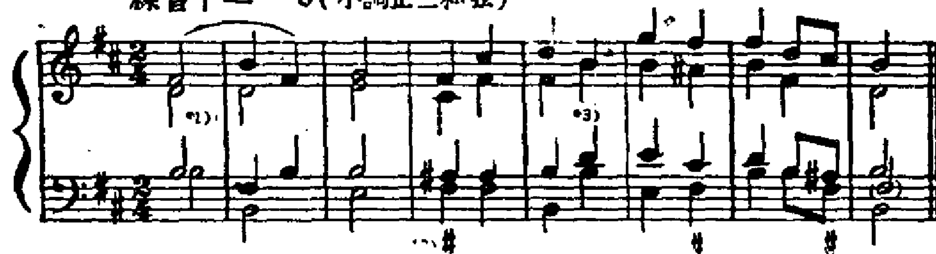


附錄一　習題選答

練習十一—12（大調正三和弦）
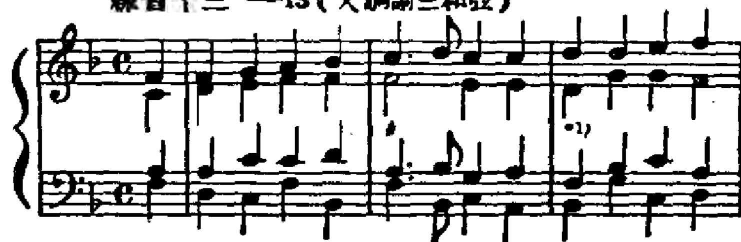


*1）這裏雖有大跳，亦須變換和弦，因爲强拍處必須變換和弦〔§69，法則四〕.
——*2）在和弦反覆間，暫時省略五音.
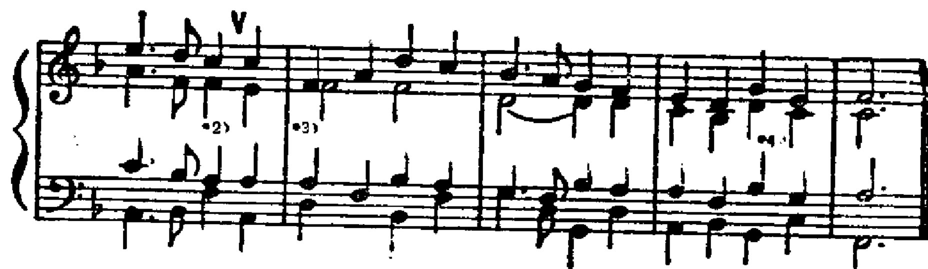
練習十一—6（小調正三和弦）
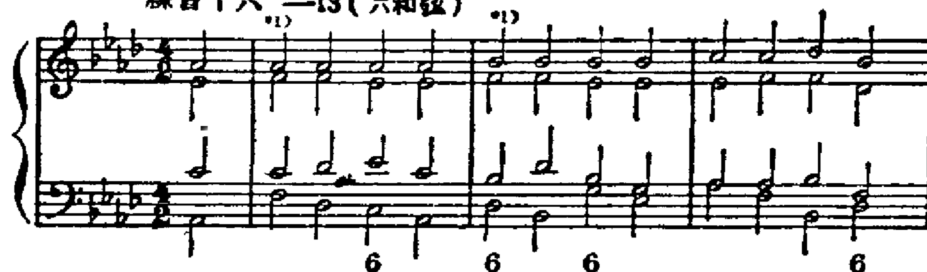


*1）樂句開始處的弱拍，可與後面强拍同用主和弦〔Ex. 55，*9〕. ——*2）升號是提醒學習者在小調的導音前，須置這臨時號. ——*3）次小節高音部向上進行，故這裏低方三聲部在同和弦反覆內先行提高，以便與次和弦各聲部保持平穩進行〔§60〕或反行〔§62〕.
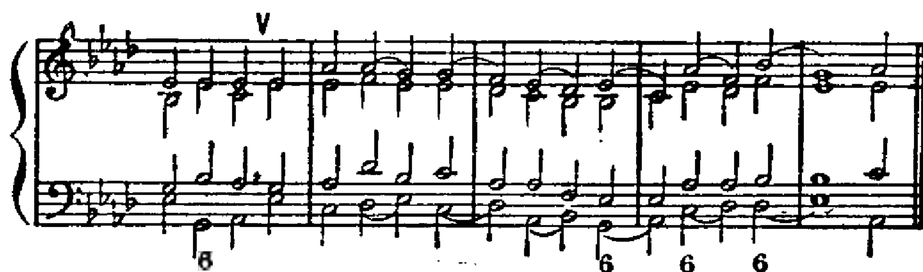
練習十三—13（大調副三和弦）
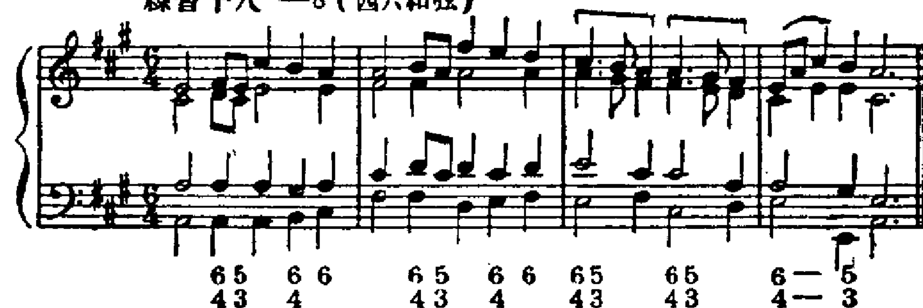




*1)重覆三音.——*2)半收束〔§114,§115〕.——*3)看 Ex.77-2.——*4)這裏不能配 V,倘配 V 則與前面 IV 構成異音進行.異音進行不能用大跳〔§72-a〕,而這裏曲調上有大跳,故不能配 V.
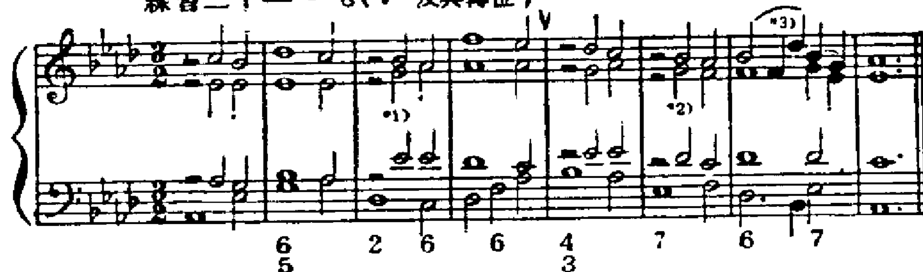




*1)高音部同音反覆,低音部變化.

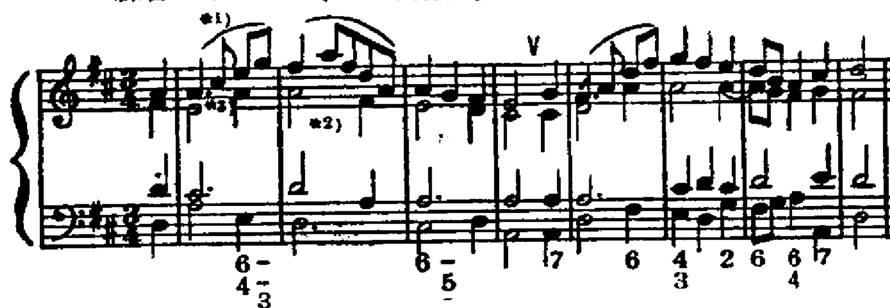


練習二十一—8（V^7 及其轉位）



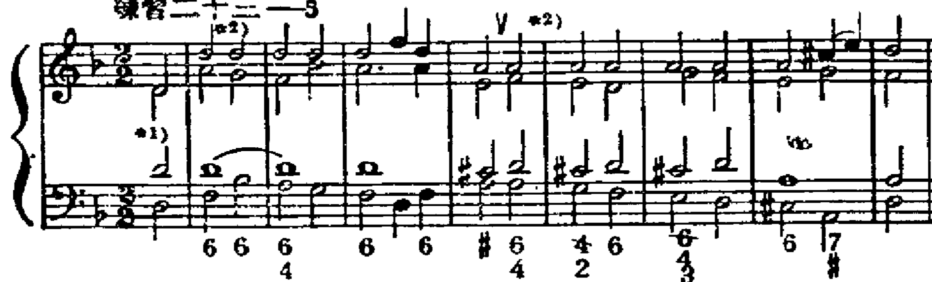
*1)次小節高音部向高處進行，所以這裏兩內聲部均預先提高．——*2)V^7解決到Ⅵ時，導音下行〔§114，*3〕．——*3〕弧線只表示用同和弦，不一定用同低音．

練習二十二—5（V^7 及其轉位）
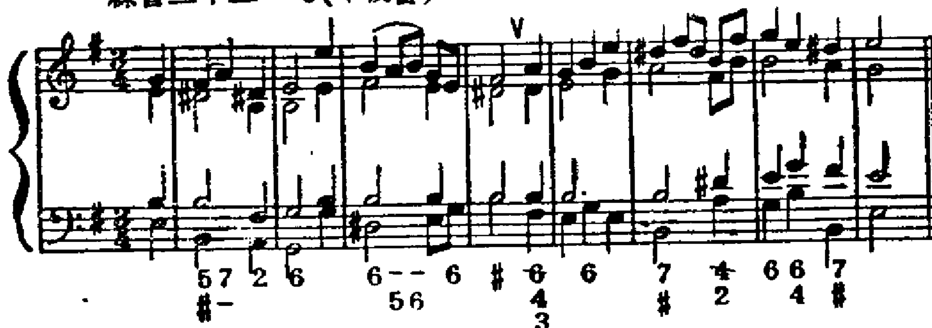


*1)弧線表示用同和弦；但低方各聲部可變動．此處低音稍變動（第三拍處轉位），中音亦稍變動，但仍能保持平穩的和聲．——*2)低音持續不變，兩內聲部稍變動．——*3)在拍中弱部，暫時重覆導音．

練習二十三—3
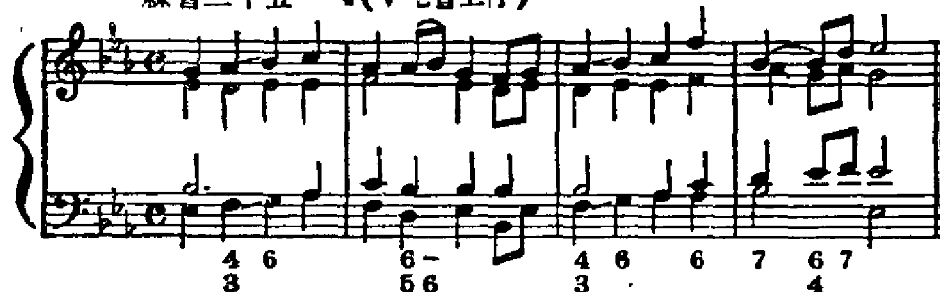


*1)開始處可用單一主音，特以弱拍爲然．——*2)高音部同音反覆，低音部變化．

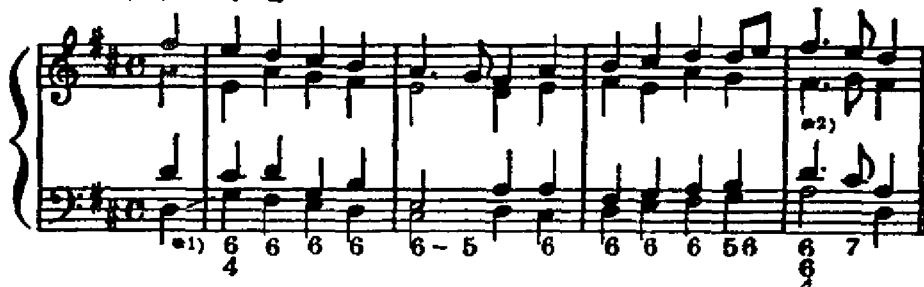
練習二十三—8（V^7反覆）



練習二十五—4（V^7七音上行）
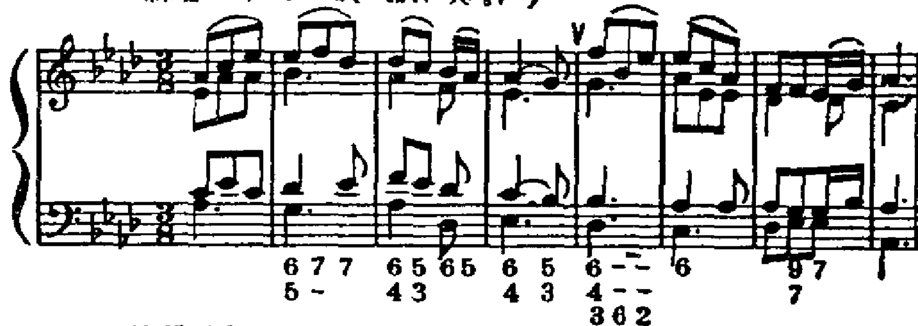


練習二十七—4
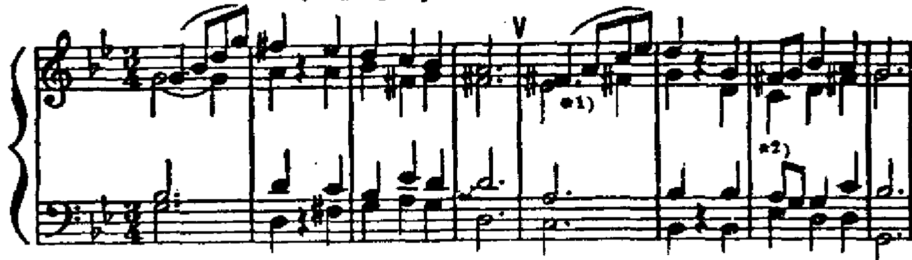


*1）$^{4}_{6}$ 和弦的低音，原不可用跳進〔§138，法則一〕，此處可視爲$\overset{7}{V}_{3}$，故可.——*2） $^{4}_{6}$ 和弦重覆三音，爲使聲部進行圓順.

練習二十八—2（大調V^9與 $_{o}V^9$）
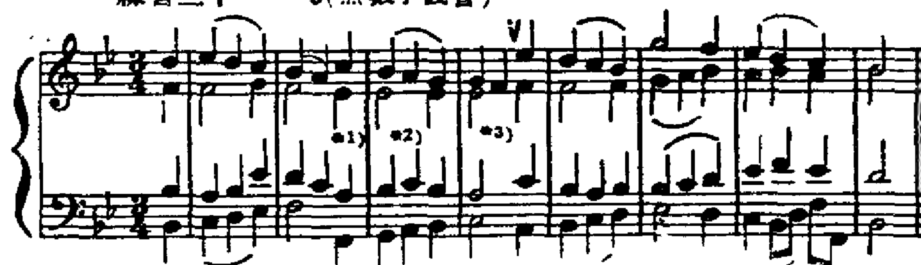


練習三十—3（小調 $_{o}V^9$）
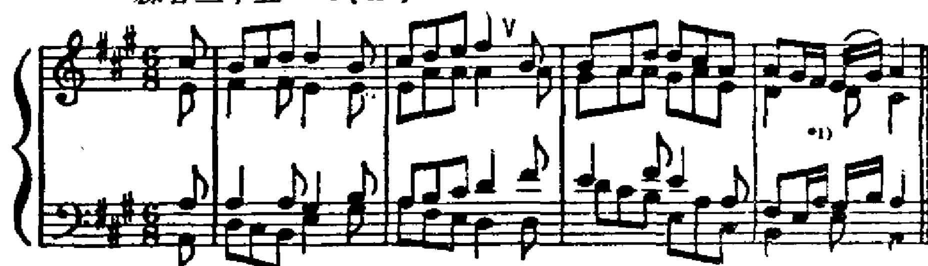


*1）暫時無導音. 中音部有增二度的進行；因發生於和弦反覆時，故可〔Ex. 130 *1〕.——*2）停滯進行.

練習三十一—9(無數字低音)
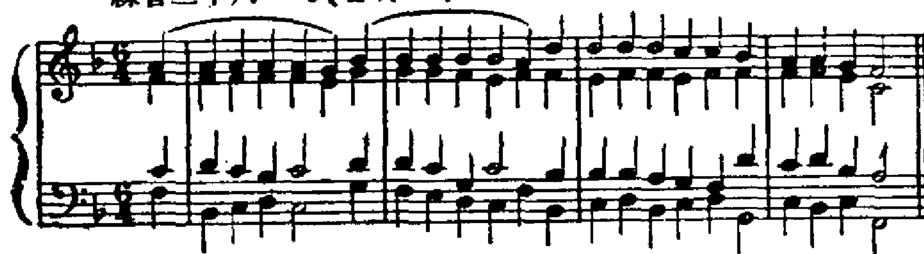


*1)停滯進行.——*2)重覆導音,因兩聲部進行極圓順,故可.——*3)用轉位 $\overset{7}{\mathrm{V}}$ 的特殊的半收束.

練習三十五—3(II^7)
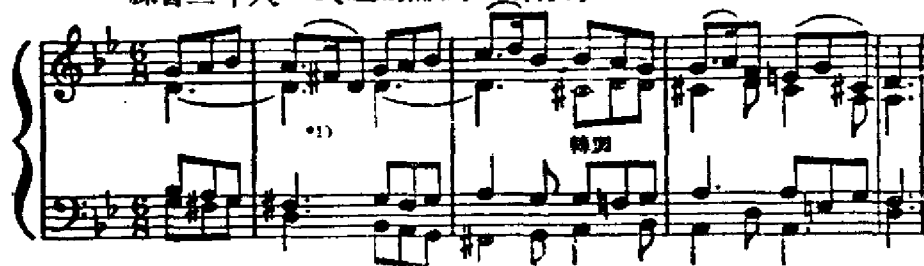


*1)在 $\overset{7}{\mathrm{V}}$ 的停滯進行中,$\overset{7}{\mathrm{II}}$ 的七音可由跳進而導入〔Ex. 138,第四小節〕.

練習三十六—3(II^7與IV^6)

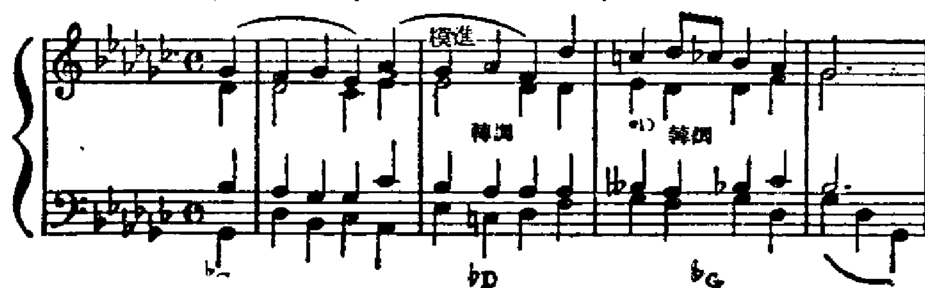


練習三十八—6(近關係調的一時轉調)



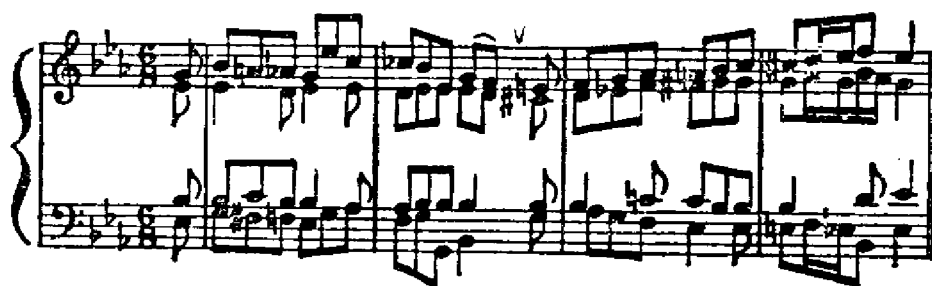
*1)重覆導音.比較本附錄中練習二十二-5,*2).

練習四十一—5（近關係調的一時轉調）
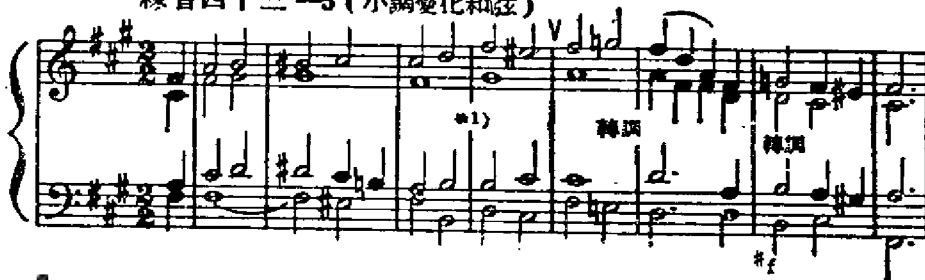


*1)變化和弦〔Ex. 153,*7〕.

練習四十二—15（大調變化和弦）
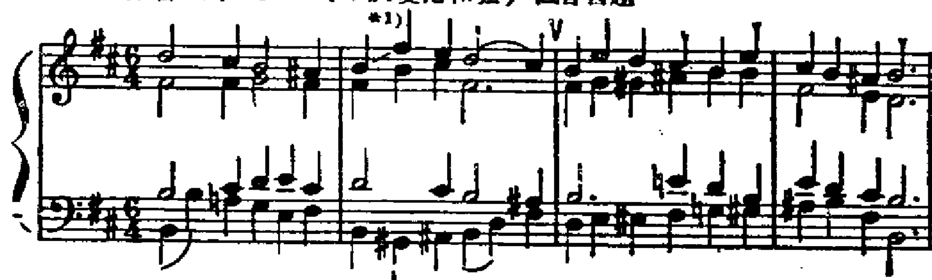


練習四十三—5（小調變化和弦）
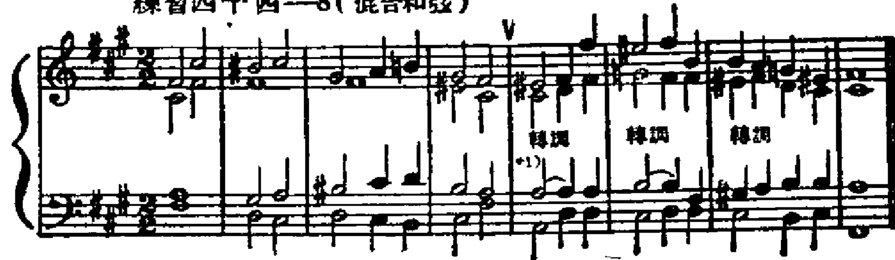


*1) II^{7} 前爲同系和弦，故七音之前可用跳進〔Ex.137〕.
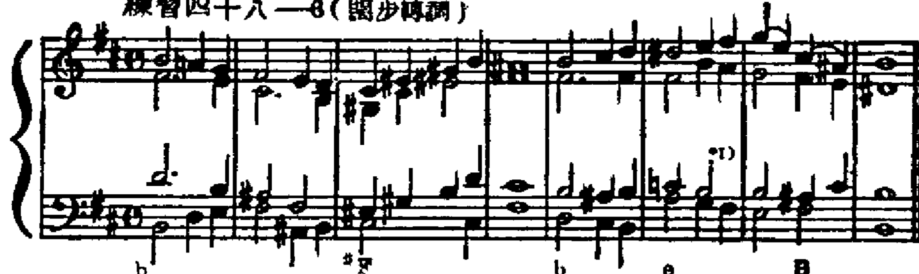
練習四十三—10（小調變化和弦） 低音習題
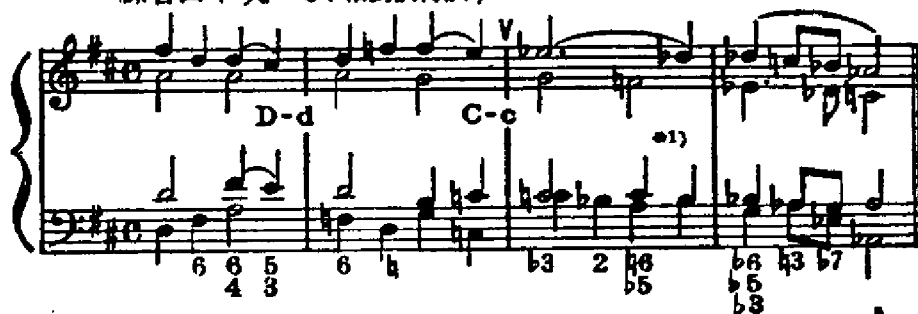


*1) VI^{7} 前爲同系和弦，故七音之前可用跳進〔Ex. 137〕.



*1)用變化屬和弦導入轉調.

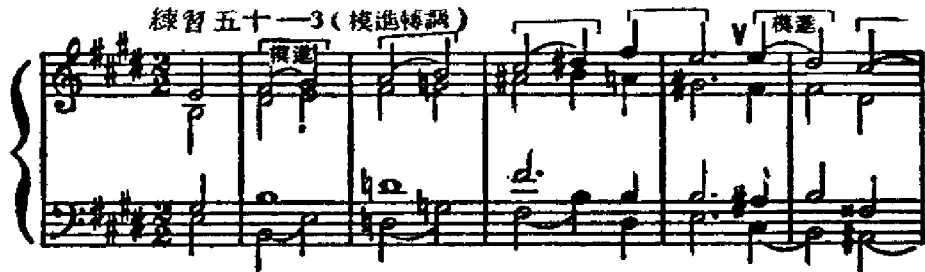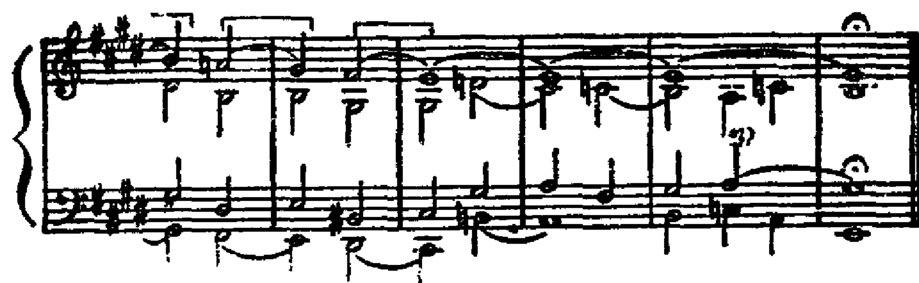


*1)爲使聲部進行圓順起見,$\overset{7}{V}$ 省略導音.



D I I₁ I₂ V dI₁ I C V⁷ I c ♮♭IV₅⁷ V₇⁷ I ♭A V₇⁷ I V I
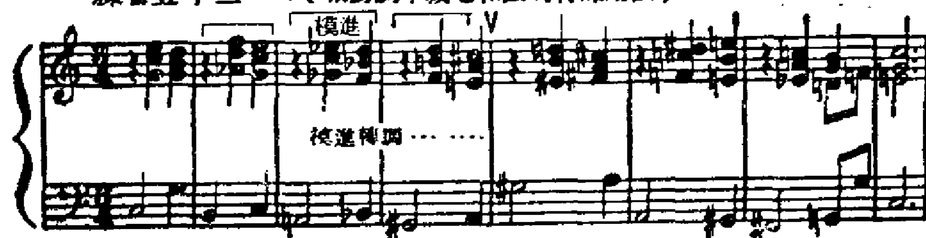
*1)c 小調本應轉入其近關係調 ♭B 大調,現轉入相對調 ♭b 小調.
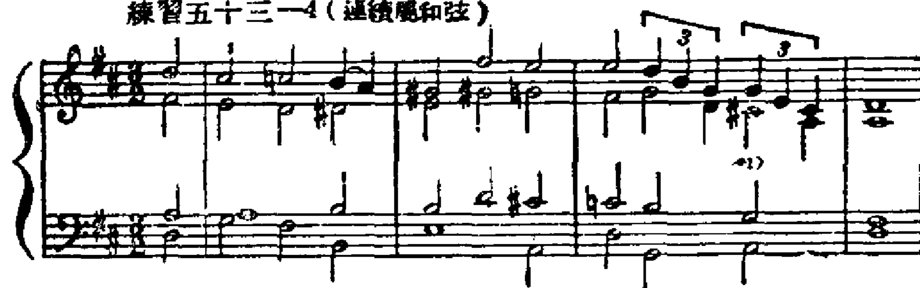




*1)變化和弦的副格收東。

練習五十二 —5（相對調中減七和弦的特殊用法）
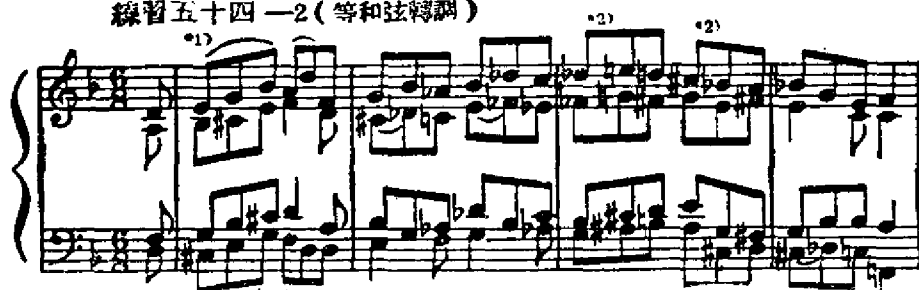


練習五十三—4（連續屬和弦）
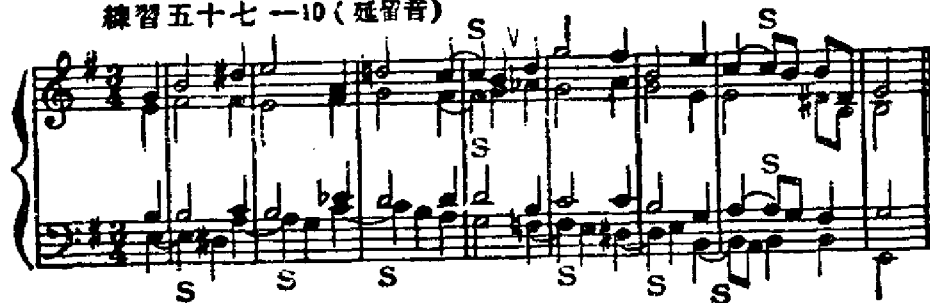


*1)重覆七音，隨即消失。

練習五十四 —2（等和弦轉調）
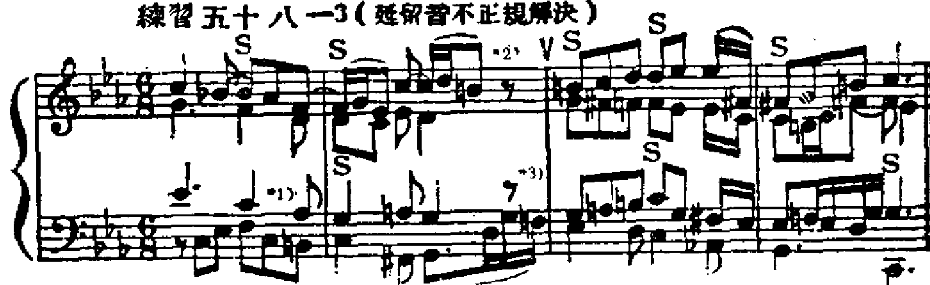


*1)弧線表示同和弦，非同低音．——*2)作等和弦變換的兩和弦間所生的增二度，可用〔Ex. 179, *4〕.

練習五十七一10（延留音）

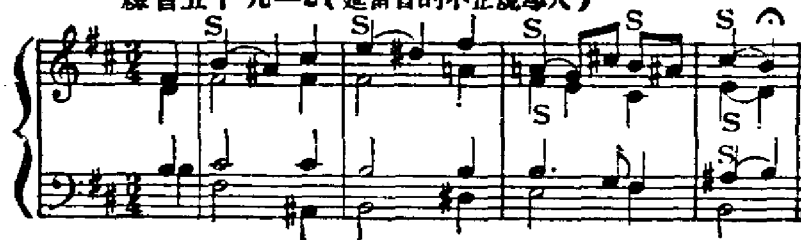


練習五十八一3（延留音不正規解決）

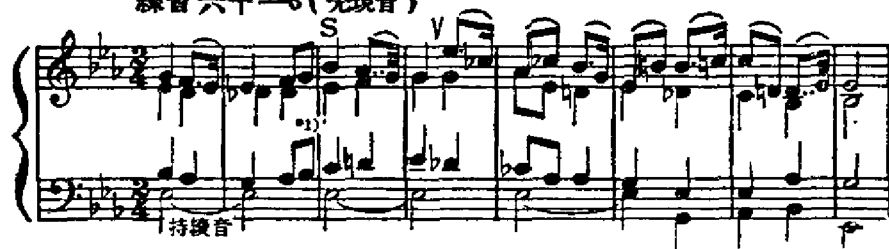


*1)減七度前可用八度，比較 §149，法則二．——*2)休止符後仍可作延留音．——*3)f音爲經過音〔§273〕.

練習五十九一2（延留音的不正規導入）
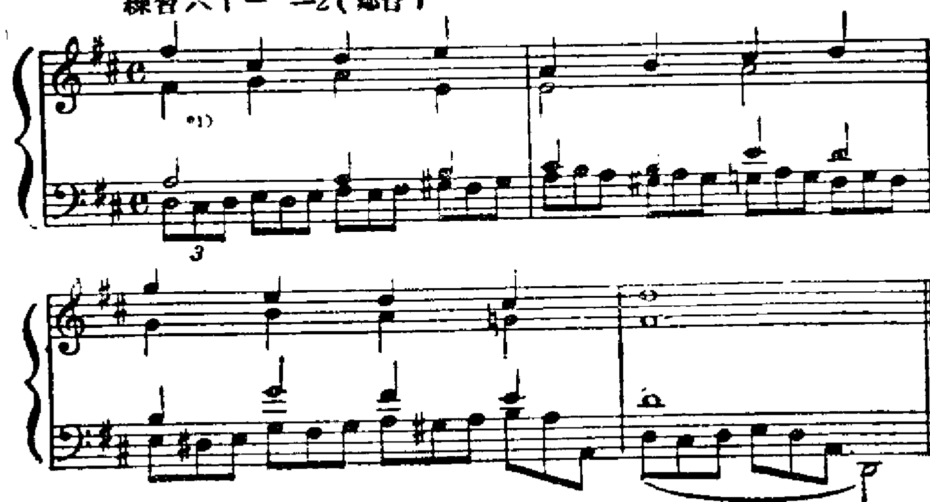


練習六十一6（先現音）



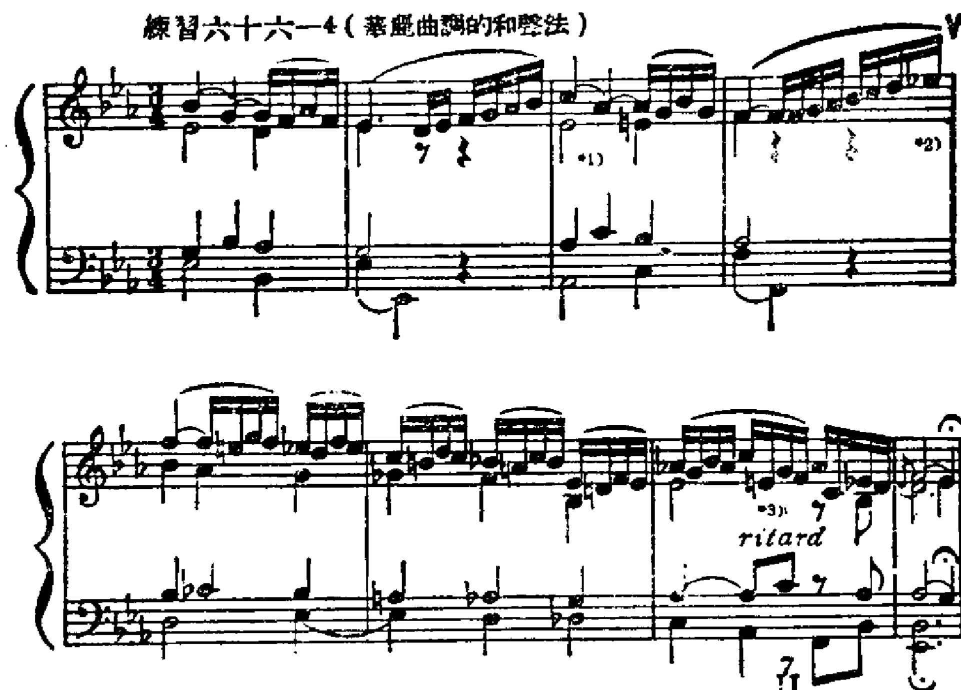
*1)在低音持續音上方的下中音，作爲低音而處理．此處 $\overset{7}{V}$（♭A 調）的七音上行，與下中音（作爲低音）成連續三度〔§161〕.

練習六十一 —2(鄭管)
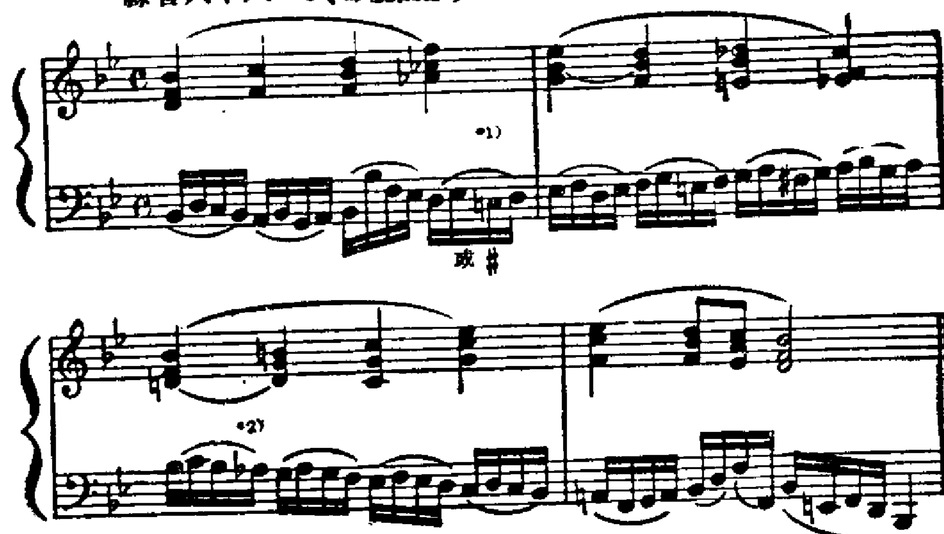


*1)此處不照練習注解,未將上方三聲部同放在高音譜表上.

練習六十六—4(華麗曲調的和聲法)



*1)原調($^\flat$E)例外地停止於 IV,憑變化半音($^\flat e^1$-$^\natural e^1$)轉入他調(f 調). ——*2)經過音 $^\flat e^2$ 照後面的調,預示將要轉調(轉入 $^\flat$E 調).比較§270,法則三.——*3)倚音 $^\natural e^1$ 侵入延續的本質音 $^\flat e^1$ 之間.這不是交錯關係.

練習六十八—1（華麗低音）



*1)下方倚音 ♮c，亦可用 ♯c，變爲升六度．——*2)經過音 ♭a，預示轉調(c 小調)．

附錄二　和聲學的應用

前　　言

我們以前所學習的，限於四部和聲，但在實際作曲上，除混聲四部合唱曲外，並不限於這種四部和聲；有時不到四部，如二部、三部；有時超過四部，如五部、六部、七部、八部；在器樂曲上又常隨時增減聲部之數．四部之外的和聲法，原則上固不離四部和聲法，但細部的技術，不無特殊之處．茲分聲樂和聲法與器樂和聲法，詳述於下．

第一章　聲樂和聲法

§**1.** 聲樂和聲法與器樂和聲法有所不同；聲樂和聲法較爲嚴格，各聲部進行較爲平板，音域亦有限制．又聲部數目有一定，固守不變，每個聲部都要加以同等的注意．器樂和聲法爲求獲得音量上的變化，常將聲部數目隨時增減，這時各聲部就失卻獨立性，不能一律重視了．

三部和聲法

§**2.** 聲部數目由四部減爲三部（或竟減爲二部）時，難免要將和弦中某音省去．又在三部和聲，和弦中某音重複使用，不若在四部和聲的常見；因爲在四部和聲，三和弦必重復一音，而在三部和聲則不必．

§**3.** 在三部和聲，和弦的省略與重覆的法則如下：

a）在三和弦，五音可省略，而再重覆根音或三音（正三和弦重覆根音，副三和弦重覆三音）．偶爾省去根音，而重覆五音或三音．但三音決不可省．

b）在七和弦，通常省略五音；省略三音不若省略五音之常見．偶爾同時

省略三音與五音，而重覆根音.

c)在九和弦，可同時省略三音與五音，或同時省略根音與五音. 不重覆任何音.

d)在四部和聲，和弦轉位後不省略任何音〔正文 §121，法則三，§155，法則二〕，在三部和聲，不嚴守這規定. 例如:

*1)鄰接兩聲部的相隔，可超過八度，但最好在八度以內，尤其在上方兩聲部間.

§4. a)全收束中的 I，可用單一的主音(即 I 省去三音與五音)，或用第一轉位的 I (I_1). 用 I_1 爲收束和弦時，五音常省去，而重覆根音，以加强主音的力量.

b)在 V-I 收束上，V 或 $\overset{7}{V}$ 亦可轉位. 倘能使收束進行更爲圓順而有力，則低方兩聲部亦可交越. 例如:

*1) I_2 省去根音〔本文 §3-a，d〕.——*2) II_1省去五音〔§3-a，d〕.

練 習 一

A. 從正文練習十(大調正三和弦)、練習十一(小調正三和弦)、練習十三(副三和弦)、練習十六(六和弦)、練習十八(四六和弦)、練習二十一(七和弦)、練習二十八(大調 $\overset{9}{V}$)、練習三十(小調 $\overset{9}{V}$)、練習三十八(轉調)中，選取若干高音曲調，配以中音與下中音. 可不顧原題中的弧線. 最好用分譜，如下例

所示.

B. 從練習十、十一、十三、十六中選取若干題,移低八度,作為中音(移後倘覺過低,可移調將其提高),配以高音與下中音.例如:

高音

中音(指定曲調)

Ex. 3

下中音

*1) $_{\circ}\overset{9}{V}$省去五音〔§本文3-b〕.——*2)上方二聲部超出八度的距離.——*3)下方二聲部交越〔§4-b〕;故這時和弦為 V,而非 V_1.——*4)用入和聲外音(經過音).——*5)本小節第二個和弦 II_1 省去五音.高音部 $^{b}b^1$ 為反覆的經過音

C. 於下列下中音上,配入高音與中音.先將高音完全作成,然後作中音.

*1)弧線表示上方二聲部均只用一個四分音符.——*2)短畫表示上方二聲部保持著,即與 *1 同.——*3)高音用兩個八分音符;中音保持著,用一個四分音符.——*4)數字間加斜線,表示該度音程升高半音.

二部和聲法

§5. 嚴格說來,二部和聲只能算是音程的連續;因為二聲部平直地連接,常不能表出明確的和弦.不管這樣,二部和聲仍須依照和弦進行的法則,只

要這些法則還能適用．在二部和聲，主要音程是三度(或十度)、其轉位六度及八度(或同度)；此外的一切音程，則爲次要音程．各種音程，在全拍與在分拍上，用法有所不同．
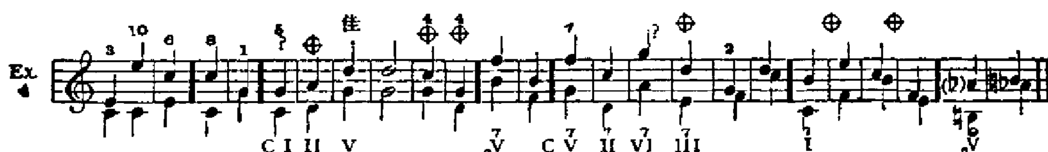
§6．在全拍上，可用主要音程(三度、六度、八度)與次要音程中的純五度、減四度、增五度、小七度、大二度、減七度、增二度．用法如下：

a)在全拍上，不問强拍或弱拍，三度(或十度)或六度音程可自由連續使用(惟最多不超出四次〔本文 §8-a〕)，其音符長度亦無限制．至於何處宜用三度，何處宜用六度，則根據各該音程所表示的和弦如何而定，並視曲調進行的方向而轉移．

b)八度音程只可用一次．

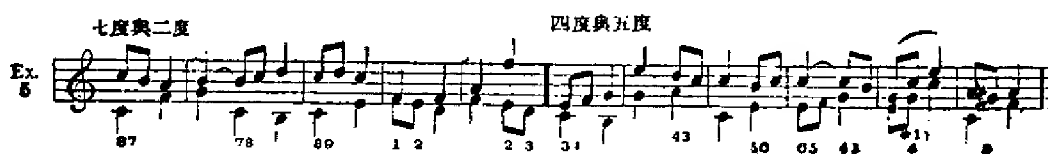
c)純五度表示沒有三音的三和弦，所以不可用．但有例外，即在 V，卻可用．純四度表示沒有三音的 $\frac{6}{4}$ 和弦，故絕對禁用．增四度與減五度常表示沒有五音的 $_{o}\overset{7}{\mathrm{V}}$，故可用．

d)小七度(或大二度)可用，但須注意其所表示的是甚麼和弦．倘七度或二度表示 $\overset{7}{\mathrm{V}}$，$\overset{7}{\mathrm{II}}$，則可用；倘表示 $\overset{7}{\mathrm{VI}}$，便有問題；再次如表示 $\overset{7}{\mathrm{III}}$，便不可用了．大七度(或小二度)不可用．減七度(增二度)可用．例如：



§7．a)在分拍上，即在拍中細部(强部或弱部)，則任何音程都可用，或作爲和聲內音(本質音)，或作爲和聲外音(如延留音、鄰音、經過音)．

b)在分拍上，次要音程七度、二度、九度、四度、五度等，可插入於主要音程三度、六度與八度的前後，作爲和聲外音．例如：



*1)拍中弱部的和聲內音，作爲非本質音處理．

§8. a)三度或六度音程,照例不可連續至三次(最多四次)以上.

b)次要音程,不可有三個以上連續使用.

c)各聲部力求流暢動聽.

d)嚴守節奏的規則,即長音應落在强拍上.例如:

*1)次要音程四個連續使用.——*2)低方聲部節奏稍不正規.

上述二部和聲的法則,便是二部對位法的法則的提要.

練 習 二
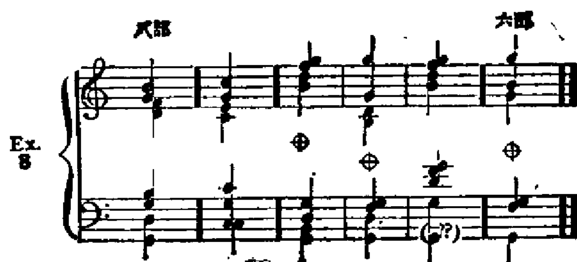
A. 從前回練習所提的各練習中,選取某些習題(高音),配以中音.所配的聲部,節奏不必與原題完全一樣,可以變化.惟須遵守節奏變化的規則,即長音須放在强拍.可自由轉調.

B. 將某些習題移低八度,作爲中音或下中音,配以高音.例如:

五部至八部和聲法

§9. 用五個、六個、七個乃至八個聲部時,須注意各聲部間的距離,與和

弦中各音如何重覆，俾各聲部間能保持均衡.



§**10.** 方法如下:

a)內聲部可互相交越. 但內聲不可與高音或低音交越.

b)幾乎所有的音均可重覆. 不過只有正音纔可重覆三次(如上例第一小節的 g 音).

c)遮斷八度與五度〔正文 Ex. 207〕以及不均等八度〔Ex. 109〕，不可用在兩個外聲部之間;在其他聲部間則可使用

d)低方各聲部間的距離，須比高方各聲部間的距離爲大，因爲低音部分的狹小音程，發音笨重(上例第三小節). 不過倘相鄰的聲部係用同音，則爲例外(上例第二小節).

e)大跳常不可避免，尤以聲部交越時爲然. 惟笨拙的跳進須避去.

f)聲部數目繁多時，可自由使用七和弦，因爲它較之三和弦能給與更豐富的材料.

g)聲部繁多時和弦進行必趨於極度單純. 增加聲部，同時就增加困難;特別在異音進行(無相同音的和弦連接)與變化半音進行時，增加聲部，困難百出. 有相同音的和弦連接時，困難較少;同和弦反覆，最易處理.

§**11. a**)五部和聲，即於普通四部和聲加入另一高音、或次高音、或另一下中音. 在五部和聲，不宜重覆導音與五音等;正音可重覆三次.

b)六部和聲卽於普通四部和聲加入另一高音與另一中音. 通例，正音重覆三次;和弦中在重覆上次佳的音，重覆二次. 但如果嚴格照此規則，勢將招致多聲部和聲上屢見的困難，故這條規則只能看作一般的原則.

c)七部和聲在聲樂曲中較爲少用，卽將普通四部和聲的各聲部(除出中音或低音之外)，都重覆一次.

d)八部和聲卽將普通四部和聲的各聲部都重覆一次. 可自由重覆導音與五音等,可自由使用不正規的進行.看下舉德國的"衆讚歌"(Chorale):

Ex 9
第一高音 Adagio
第二高音
第一中音
第二中音
第一下中音
第二下中音
第一低音
第二低音
etc.

練 習 三

1. Adagio 配五部 *1)
*2)
2. Adagio 六部 *3)
3. Adagio 七部與八部 *4)

*1)配兩次; 第一次用兩個下中音, 第二次用兩個高音. 用三行譜表, 如 Ex. 3. ——*2)記著⌒的每句的末尾,須用充實的三和弦 (不省略三音). ——*3)用四行譜表,如 Ex.9. ——*4)開始五個小節用七部(一個低音),此後至終結則用八部.

再從正文習題(高音或低音均可),選其適當者,配以五部至八部和聲.

第二章　器樂和聲法

分解和弦・音形法

§**12**. 器樂曲較聲樂曲有更多的便利，因爲器樂曲音域廣大，又在一件樂器上常可用數個聲部，技術處理較易．學習者最適宜的樂器，是鋼琴．故本文即以鋼琴爲主要對象．

§**13**. 和弦中各音，不在各聲部間同時出現，而在同一聲部間先後出現，這和弦稱爲“分解和弦”(Broken chord)．

§**14**.和弦分解，就構成一種曲調的“音形”(Figure)或“動機”(Motive)．所以，在和弦進行上各和弦按照一定的音形而行分解，以爲伴奏時，就稱“音形法”(Figuration)．

§**15**. 和弦所以要分解，不外爲了三種原因:

a)第一，是爲曲調本身；即將和弦分解，構成曲調．

b)第二，是爲作成伴奏；這是主要的原因．

c)第三，是爲獲得某種節奏的效果〔本文 Ex. 27〕．

§**16**. 音形法分三類，各類顯然不同，即:

a)“和聲音形法”(Harmonic figuration)——純由和弦中各音構成．

b)“曲調音形法”(Melodic figuration)或稱“混合音形法”(Mixed figuration)——於和聲音形法中加入和聲外音，增加曲調的成分．

c)“節奏音形法”(Rhythmic figuration)——和弦或和弦中某些音反覆出現，以造成某種節奏．

以下便分別詳述這三種音形法．

和聲音形法

§**17**. 最簡單的和聲音形法，根據四部和聲構成；即四聲部中鄰接兩聲部或三聲部(或全體四聲部)間各音，先後出現，照一定的形式，構成音形；這時普通將和弦中最重要的音(一般爲三度音或六度音)放在强拍(或拍中强

部).例如:

Ex. 10

1. 四部和聲 2. 三部 (2) 3. 4. (?) 5 二部 6. 單部

*1)未分解的和弦.——*2)原來的中音與下中音兩部,先後出現,使兩個聲部變爲一個"音形聲部".每個音形均占一拍,由同和弦內的二音構成.——*3)這是上行音形,卽每個音形內均先用下方音,後用上方音.——*4)這裏音形開始部分(無三音)感覺空虛,但不算錯誤.——*5)低音與下中音結合,構成上行音形.——*6)下行音形.惟這裏稍越常規,原來的低音不出現在正規的地方(拍首).——*7)高音與中音合爲一個音形聲部.——*8)低方三個聲部合爲一個音形聲部.——*9)四聲部全體結合,構成一個音形聲部.

§**18**. 這樣根據四聲部而成的簡單的音形,又可依下列諸法,演成長大的音形:

a)加入休止符.
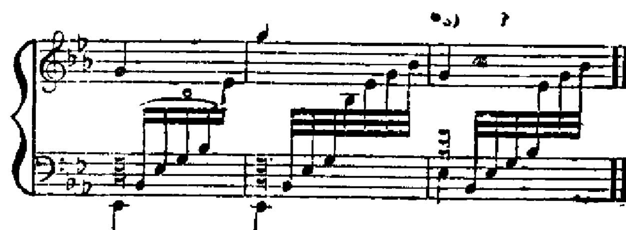
b)音形中某音反覆再現.

c)音形中某音在高八度或低八度再現.

d)加入和聲外音(如曲調音形法,§16-b).例如:

Ex. 11
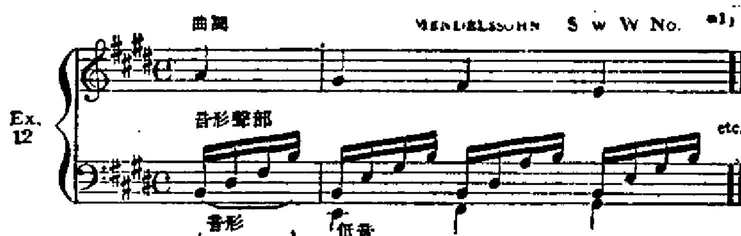
*1)這個簡單的音形出自 Ex. 10-2.——*2)拍首換用休止符.——*3)音形中的第三音,爲第一音的再現.——*4)原來中音部的音,在低八度預先出現;同時低音移低八部,以便音形的擴充.



*5)音形聲部最好不越出兩個外聲部之外.

音形聲部的部位

§19. 音形聲部最普通放在中部位，包含原來的兩個內聲部；必要時亦可將曲調之下低音之上所有的和弦音，全部應用〔參看本文 §18-c〕，作成一個音形聲部.例如:
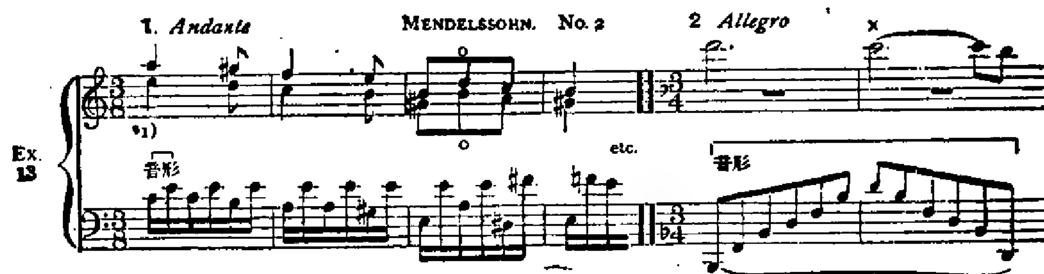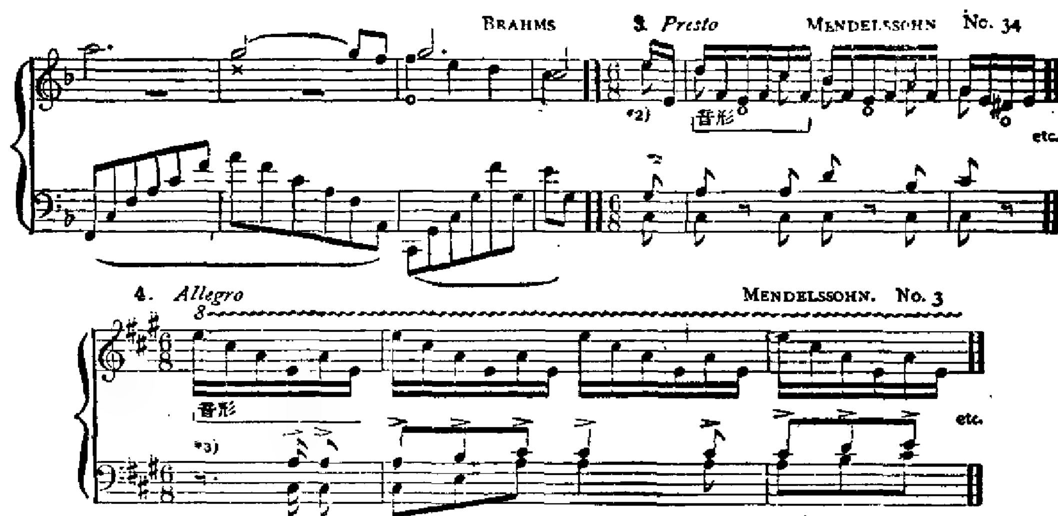


*1) S. w. W. 爲"無詞歌曲"(Song without Words) 之略，No. 1 爲該曲之號數.以後各例,凡遇 Mendelssohn 僅有號數者,均指這種無詞歌曲.

§20. a)此外,音形聲部亦可放在下部位,包含原來的低音.

b)或放在上部位,包含原來的曲調.

c)或放在上部位,作爲伴奏，而不包含原來的曲調；曲調移到內聲部或低音部.例如:
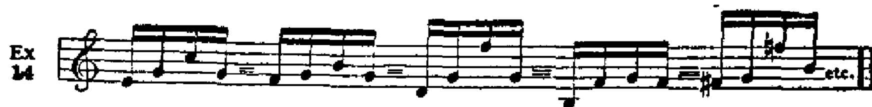




*1)音形在下部位，包含原來的低音. ——*2)音形在上部位，包含原來的曲調. 向下的符幹即表示原來的曲調. ——*3)音形在上部位，不包含曲調；曲調在下中音部. 故彈奏時，下中音部須用力，使曲調顯明.

§21. 音形又可隨時變換部位，即音形可從一部位移至另一部位. 普通在一新樂句或新"段落"(Section)出現時，音形變換部位；有時亦在一新小節或新"片段"(Melodic member)(普通二小節)出現時變換部位；甚至有一拍一換的.

§22. 音形聲部的一般需要如下：須照一種固定不變的正規節奏，作圓順的進行；又須能產生完全的和聲印象與佳良的音響. 詳細的法則如下：

§23. 音形的構成，憑於音進行的方向與節奏，非憑於音程的大小. 下列各音形，視爲一音形的各種變形：



§24. 一音形一經出現，接著要不斷地使用，在和聲許可的範圍內，可繼續至一曲的終結或一完全的段落爲止. 但下舉各點，也很普通：

a)用入音形的反行(反對方向的進行).

b)在原音形不便於表現所需要的和聲時，用音形的斷片，以替代整個的

音形．曲調上逢到短音，或和聲上遇到快速的和弦變換時，常需用這種音形的斷片．

c)收束的時候，不管中途的收束或結尾的收束，宜將音形的進行方向變換．同一音形繼續至曲調的停頓處或收束處，會產生單調的感覺，故須變換一下．

d)不管原音形中有無休止符，繼起音形的首音可換以休止符，如 等．

e)音形變換部位〔§21〕時，可乘機變換音形

〔注意〕上面所舉的五種變化，均不改變音形的節奏〔本文§27〕．例如：

§25．在强拍或拍中强部，不宜省略和弦的三音，或重覆導音；在弱拍或拍中弱部則無關係，尤以快速時爲然．例如：

§26．音形聲部與曲調或與低音之間所構成的連續五度或八度，無甚要緊，因爲和弦的分解進行會把這種連續的效果遮掩起來．但是鄰接的連續進行與同在强聲的連續進行，仍須避免．故意使用的連續八度常極有效果．例如：

Ex 17

鄰接的連續五度　再　同在强拍的連續八度

2.　MENDELSSOHN, op. 54, Var 11

*1)這種八度因和弦的分解進行而被遮掩起來；同時兩和弦在未分解前，只能算是內聲部重覆低音(c^1 爲 c 的重覆，b 爲 B 的重覆)〔本文 Ex. 25, *3〕. ——*2)兩和弦在未分解前，原爲不良的連續五度，分解進行將效果改善；但仍未臻完善之境. ——*3)這裏亦認爲連續八度，這是內聲部故意重覆低音.

§**27**. 音形聲部的節奏須始終不變；不論在收束處，或在樂段中途，均應繼續同一的節奏.

§**28**. 原則上，分解和弦彼此連接，應照未分解時的情形處理〔下例第一行〕，但實際上，分解和弦多少能改變原和弦的效果〔本文 Ex. 17, *1, *2〕；略舉數例如下：
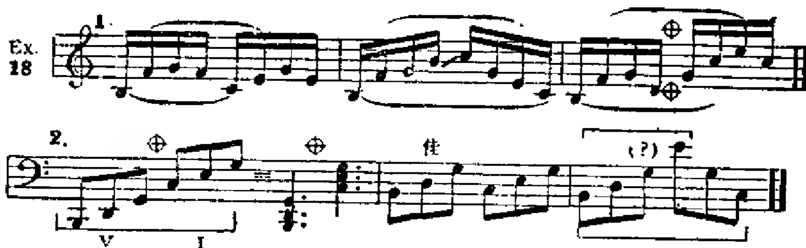
a)在分解進行時，停滯七音只要保持在原位，不一定在原聲部〔正文§160，法則〕. 看正文 Ex. 139 第二行，第二、三拍，高音部 $\overset{7}{V}$ 的七音(b^1).

b)在分解進行時，須解決的和弦，只要繼以含有各解決音的和弦，各音位置可從寬處理. 看正文練習六十九-1，第二小節第四拍至第三小節第一拍，$\overset{7}{V}$-1，導音固然進行到次音形中同位音上，但七音(內聲部)卻解決於次音形中的低音上. 這種不嚴格遵守位置的決解法，在他種音形法(如節奏音形法)，亦爲常見；在內聲尤多如此.

c)在分解進行時，延留音與它的解決音，可在不同的聲部間同時出現，即使解決音係音階中的副音，亦可如此〔參看正文§262，法則三〕.

d)但在低音部，分解的兩和弦其位置必須互相接近. 照這個規定，音形

中各音均向同一方向進行時，應以同和弦爲限，倘變換和弦，就必須變更一下音進行的方向，如此纔能使兩和弦(即兩音形)在位置上互相接近〔下例第二行〕.
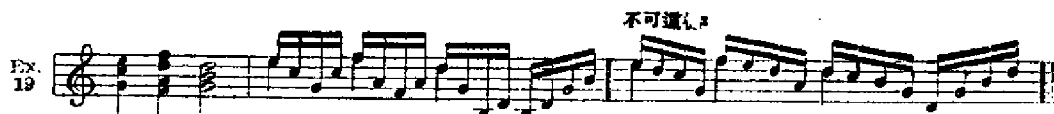


§29. 各部位上應用音形時，應注意下列各點:

a)音形在中部位時，兩外聲部在必要時得移高或移低八度，以利音形聲部的進行. 這種移動，應貫徹整個片段〔本文§21〕; 即倘要移動，則整個片段的外聲部均須移動，非單移動一拍.

b)音形在下部位而包含原來的低音時，須將原來的低音分別作爲各音形的最低音，或並作爲音形的第一音，以保持原來的低音的效果.
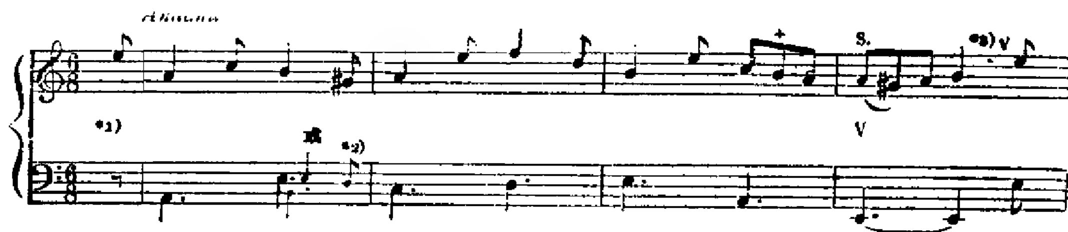
c)音形在上部位而包含原來的曲調時，曲調中每個音須分別作爲各音形的最高音(常並作爲音形的第一音)，使其能清楚地聽出. 同時各音形中的曲調音，應離開該音形中其他下方音稍遠，俾各曲調音能互相連接，保持原來曲調的印象. 例如:
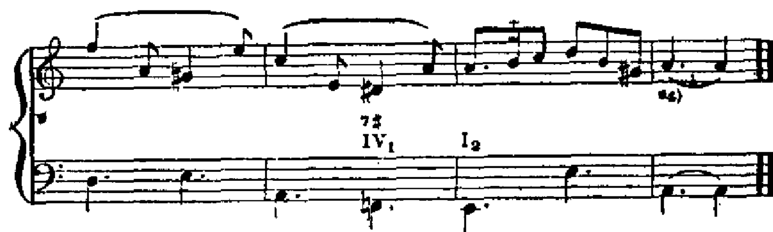


d)音形在上部位而不包含曲調時，則這音形在曲調的性質上須處於次要的地位，以免遮住原來的曲調〔本文 Ex. 13-4〕.

練 習 四

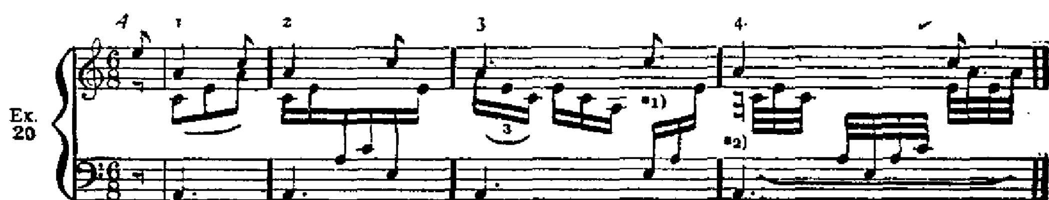
A. 下列各題，施以和聲音形法:

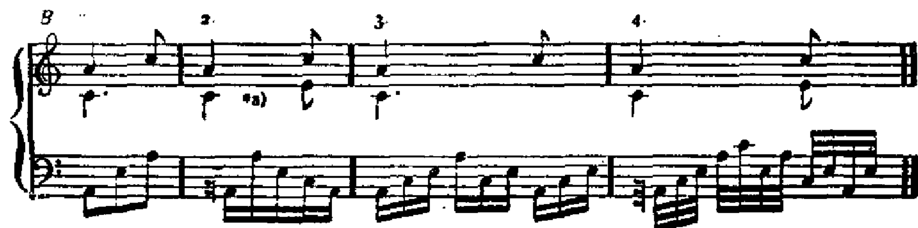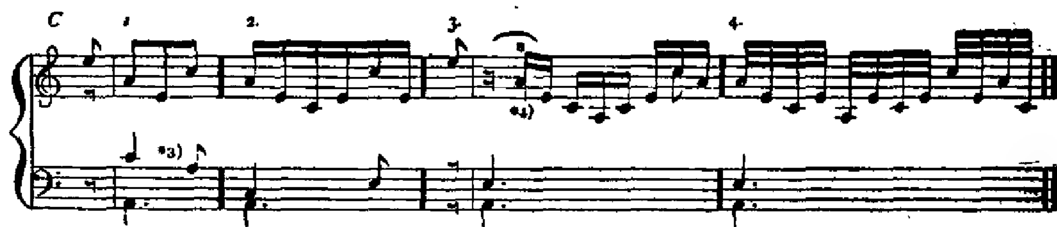




*1)第一個曲調音不配伴奏. ——*2)倘必要，可於這個屬和弦加入七音. 低音(亦卽和弦)不必完全照這裏所指定者. ——*3)這裏爲半收束. ——*4)音形聲部進行至第四拍爲止.

本題輪流在中、下、上各部位,加入音形聲部(三聲部和聲),分別用一拍一音、一拍二音、一拍三音與一拍四音的節奏. 音形如下(照所示的形式繼續仿行,至樂段終了爲止):







*1)音形反行(本文§24-a). ——*2)音形中音數多少不拘,只要各音形的節奏各相同. ——*3)內聲部的主要目的，是爲補充和聲; 其進行可自由，惟應盡量平穩. ——*4)原來的曲調音是音形中的最高音,位置是音形的第二音.

B. 下題與第一題一樣，施以和聲音形法，音形自行創作(方法見下)：

*1)音形聲部不可停止〔本文§27〕.——*2)音形至第二拍開始時停止.

a)音形聲部在中部位，節奏用一拍二音(八分音符)、一拍三音(八分三連音符)、一拍四音(十六分音符)或一拍六音(十六分六連音符).

b)音形聲部在下部位，節奏用一拍二音、一拍三音、一拍四音或一拍六音.

c)音形聲部在上部位，節奏自由.

d)音形聲部的部位不固定，節奏用十六分音符. 音形聲部先在某部位，四小節後(即第五小節起)移於另一部位；再隔四小節，又移動一次；次隔兩小節移動一次；最後，每一小節移動一次.

e)音形聲部在上部位，作爲伴奏，曲調移至下中音部. 全小節的音形如下：

Ex. 21

C. 下題一樣施以和聲音形法，音形聲部輪流在中、下、上各部位，並移動部位，節奏用一拍三音或一拍四音：

3. *Andante*

(本文 §27)

BEETHOVEN.

D. 下題與第三題一樣，施以一拍三音或一拍四音的音形法：

4. *Moderato*

BACH

E. 下題輪流照附在下面的形式，在鋼琴上即席奏出和聲音形法(左手奏指定的低音)：

5. *Moderato*

亦可移低八度

L.H
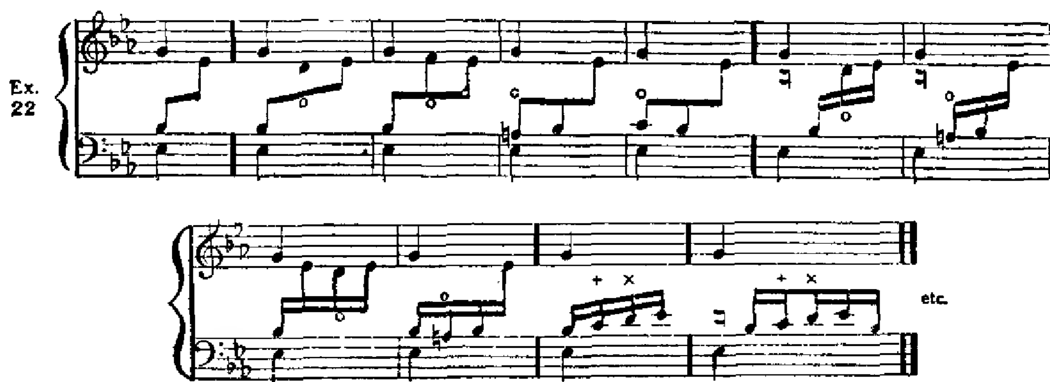
R.H.

曲調音形法(混合音形法)

§30. 曲調音形法,卽於和聲音形法中加入和聲外音〔本文§16-b〕.
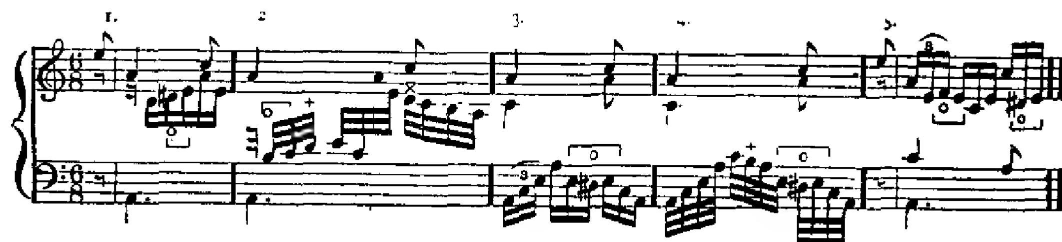
a)這種和聲外音,或爲音形聲部進行順利起見而設,或給音形造成一種特徵而設.

b)最簡便的方法是用入單一的鄰音,作爲音形中某原音的局部裝飾.或插入經過音,使音形進行更爲圓順.於 Ex. 10-2, 加入鄰音或經過音,結果如下:



練 習 五

A. 將本文練習四中的第一題,照下列各小節的形式,施以曲調音形法:



其次自作音形,處理二三次; 用一拍三音與一拍四音的節奏,音形聲部變換部位.

B. 將練習四的第二題輪流在中、下、上各部位,並變換部位,施以曲調音形法;自作音形,節奏隨意.

二部音形法

§**31.** 上述的音形法倘略去內聲部，便成為二聲部．在二部音形法，為避免和聲效果含糊起見，音形用音須較多，速度須較快．例如：

Andante MENDELSSOHN No. 37 *Allegro*

Ex. 23

音形

BEETHOVEN

*1)

*1)g^1 與 e^1 為前和弦中各該相同音的延留音，至其次和弦(第二拍上)而解決．

練 習 六

A. 將本文練習四的第一題，照下列形式施以音形法：

1 2 3.

B. 將練習四第二題施以二部音形法；用和聲音形法或曲調音形法，可隨意；輪流用一拍四(三)音與一拍六(八)音的節奏.

C. 將練習四第四題施以二部的和聲音形法；音形聲部輪流在上、下兩部位，並變換部位；用一拍四音與一拍六音的節奏.

單部音形法

§32. 單部音形法即各聲部全體結合，成爲一個音形聲部，將原來的曲調與低音都包含在內，以音形的最高音表示曲調，以其最低音作爲低音，但兩者均不一定位在音形的第一音〔本文 §29-b, c〕. 這時音形用音較多，速度快速，在曲調與低音之間，不受任何部位的限制，滔滔而行．例如：
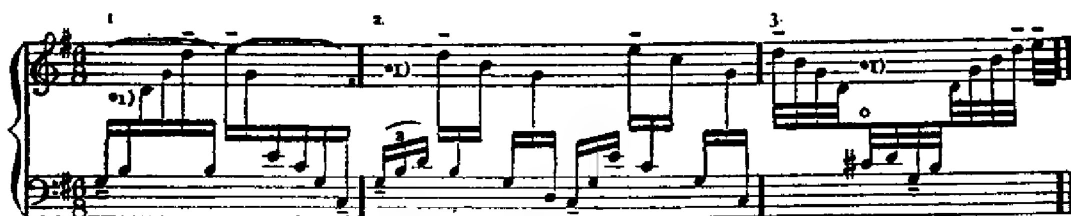
CZERNY Op. 740, No 6

Allegro

Ex. 24
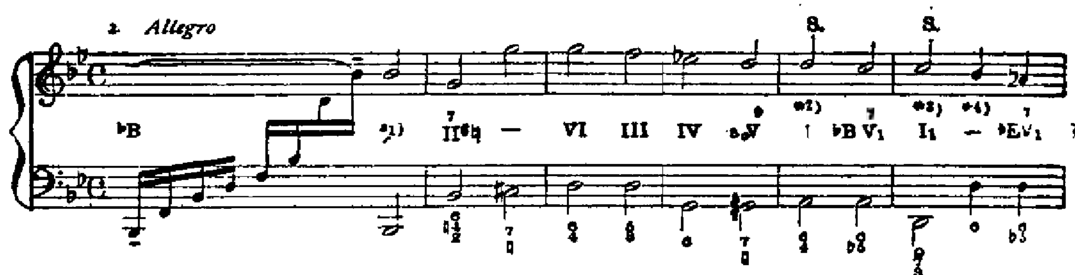
練 習 七

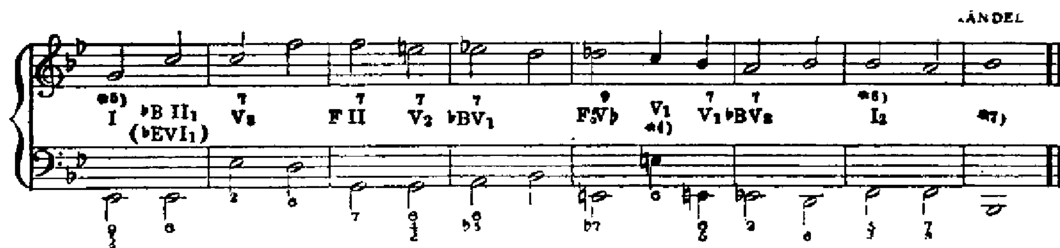
A. 下題照附在下面的各種形式(次頁)，施以單部音形法：



*1)各該音形的特徵，必須固守不變.

B. 下題也施以單部音形法:
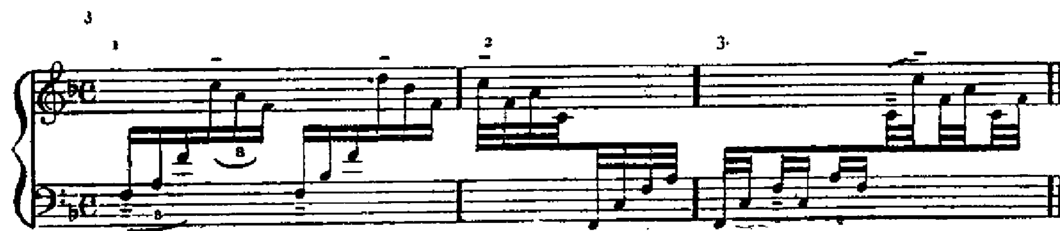




*1)以後都照這半小節的形式繼續進行.——*2)低音上的四度音與六度音，是前和弦的延留音，至次和弦(第五小節第二個和弦)作不正規解決〔正文 §233〕.——*3)低音上的七度音與九度音，是延留音，至次和弦而解決. ——*4)音形的後半連用二次.——*5)低音上的九度音是延留音. ——*6)低音上的五度音(c)，是次和弦的先現音. 此處 (I_2) 原和弦應有 d 音; d 音所以可省去，是因爲前面有同和弦的緣故.——*7)音形至第三拍開始時停止.

上題亦可用自作別的音形，在鋼琴上即席奏出.

C. 將本文練習四第五題，照下式在鋼琴上即席作成:



不正規聲部作法

§**33**. 樂曲不爲聲部數目固定的聲樂或器樂而作,而爲鍵盤樂器而作,則其聲部之數,可在樂句中某一片段或某一音,自由增減,以損益和聲的音量.聲部增減時,仍須顧及聲部進行的原則.當某一聲部忽然省略,常在該聲部間放入休止符,特別在省略時間很短時,更需加入休止符.增加聲部,通常把基本聲部(最普通是最高音與低音)作連續的八度重覆;然亦有在單獨一音上增加聲部,儻如某一內聲部暫時分爲兩部或更多部.在記譜上,各聲部的音,長度相同時,各音可用一條符幹,倘各音不同長度,則須用數條符幹(如一條向上,一條向下).例如:

Ex. 25

1. Allegro vivace — BEETHOVEN

2. Allegro — BEETHOVEN
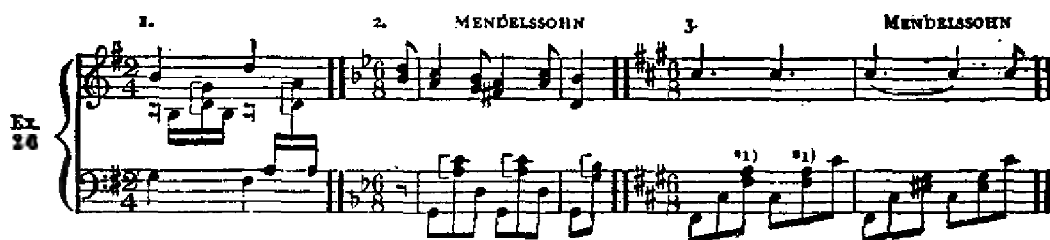
3. Adagio — BEETHOVEN

4. Allegretto — MENDELSSOHN

*1)開始只有一部,後來變爲三部、二部,最後增至五部.注意同長度的各音用一條符幹.——*2)先五部,次三部,再次四部、三部,又四部、三部.——*3)低音幾乎全體作高八度的重覆.——*4)這裏高音作低八度的重覆.——*5)音量增加,變成七部.——*6)音量減少,由四部與五部抑至單部.注意休止符的用法.

加音的音形
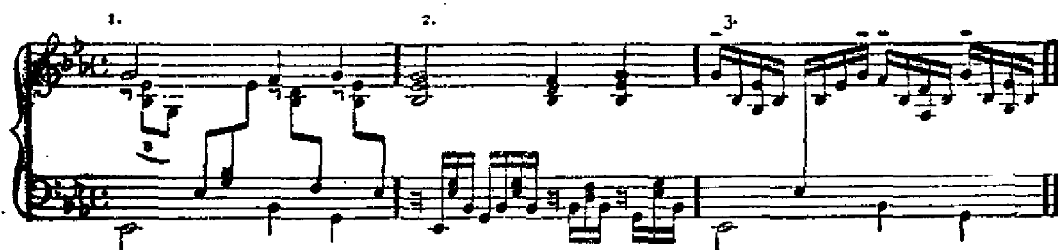
§34. 音形中某音上,可加入一個或數個和弦內的音.這音稱爲"加音"(Supplementory tone).照原則,加音應放在各音形的相同的位置;但是位置不統一的加音,仍能獲得無比的佳效.例如:



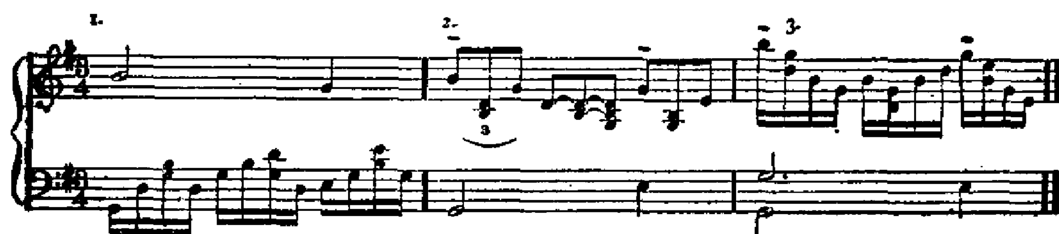
*1)加音在音形不同的位置.

練 習 八

A. 將本文練習四第三題,照下式施以音形法:



B. 將練習四第四題,照下式施以音形法:



並自作音形,變換部位,將本題再處理一次.

節奏音形法

§35. 在音形法中,音形全體或一部分由反覆和弦或和弦中某些音而構成時,特稱"節奏音形法"〔本文 §16-c〕,以區別和聲音形法與曲調音形法.這時,通常用入"加音",藉以擴大音形.這種加音的使用,在節奏音形法比在他種音形法更爲自然與必要.例如:

Ex. 27

1. *Andantino* MOZART 2 *Allegro*

音形 etc.

CHOPIN 3 *Allegro* MENDELSSOHN

*1)

*1)節奏音形法極多用切分法,如這裏所示.

§36. 這種音形法爲甚麼稱爲節奏音形法,理由很明顯.因爲在這種音形法中,不是和弦分解而是節奏分解.在節奏音形法中,音形的形式無甚變化,其不同的效果,僅由反覆音的方式如何而生.

練 習 九

將本文練習四、七中若干題,照下式在鋼琴上卽席奏出:

練習四-1 練習四-5 練習七-1

Ped. * Ped. *

二重音形法

§**37**. "二重音形法"(Double figuration)便是兩個音形聲部同時使用。這兩個聲部通常互相鄰接，但有時亦相隔一聲部或數聲部。兩聲部可用同一的音形，亦可用不同的音形。兩個音形聲部並行不悖，貫徹全曲或一段落而進行。

§**38**. 二重音形法可分爲三種:

a)普通二重音形法:兩聲部的音形其進行方向與節奏均相同，故兩個音形聲部常以分解和弦作三度或六度的並行。

b)"複合音形法"(Compound figuration): 兩聲部的音形，僅節奏相同，進行方向不相同。

c)"複雜音形法" (Complex figuration): 兩聲部節奏與進行方向均不相同。

1. 二重音形法 MENDELSSOHN. No. 7
2. 複合音形法 CRAMER

Ex. 28

音形

3. 複雜音形法 MENDELSSOHN. Op. 44, No. 2.

三種之中，以複雜音形法最普通，又最有效。

三重與四重音形法

§**39**. "三重音形法" (Triple figuration) 與"四重音形法" (Quadruple figuration)在鋼琴曲中較少用，但在管弦樂曲與室樂曲中並不希罕。例如:

1. CRAMER 2.

Ex. 29

*1)

etc.

BEETHOVEN

其後

etc.

*1) 上方聲部用曲調音形法，內聲與下方聲部用和聲音形法.

練　習　十
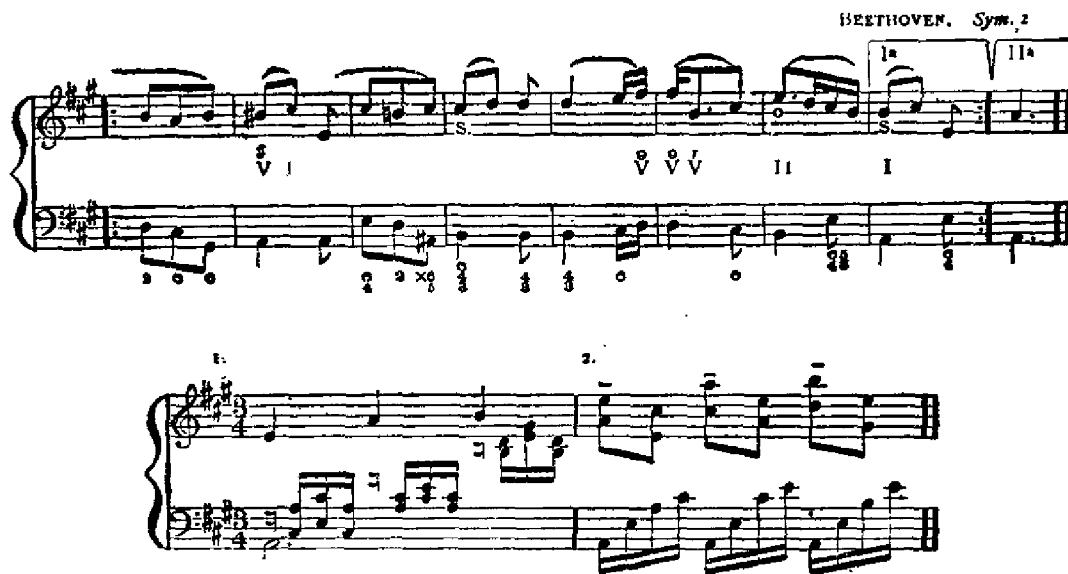
A. 將本文練習四第二題，照下列各式，施以音形法：

1. 2. 3.

B. 下題照附在下面的兩式(改爲 $\frac{3}{4}$)，施以音形法：
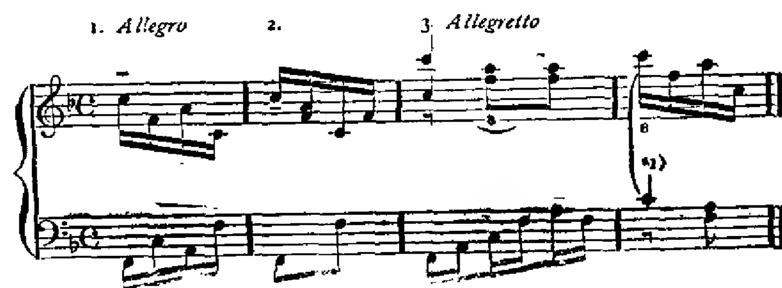
Larghetto

(7) V



並自作音形處理本題.

C. 將練習四第五題,照下列各式卽席奏出



*1)曲調在內聲部,而永遠在最高聲部重覆著〔本文 Ex.17-2〕.

附錄三　術語索引

Q

R

S